EL DIA

Suplemento Dominical fundado por don Lorenzo Batlle Pacheco el 2 de octubre de 1932

MONTEVIDEO, JULIO 25 DE 1965



Reliquia Romana en el Bvar. Artigas

En esta reliquia romana traída desde Djemila para ensoñorearse de la Facultad de Arquitectura, en la que, centenares de años de cambios históricos sólo anularon el pulimento que el genio y el artesano dieron a su forma, vemos el símbolo de lo permanente contra los embates del tiempo y de los hombres.

(Fotografía del Archivo del C. D.)



"Il Colleoni", obra meastra de Andrea de Cione —llamado el Verrochio— forma un conjunto armonioso, a través del cual Italia, que no olvida su glorioso pasado, se hace presente para colaborar en la ornamentación del Bulevar y en el enriquecimiento artístico de Montevideo.



El Bulevar Artigas en horas de la noche con su moderno sistema de iluminación se pone a tono con la jerarquía que esta avenida reclama en el progreso edilicio del Montevideo moderno.

EL BULEVAR ARTIGAS

REFLEJOS HISTORICOS EN SU ORNAMENTACION Y NOMENCLATURA

CUANDO mencionamos el nombre del Bulevar Artigas parece innecesario analizar porqué y por quién se destinó esa avenida a honrar la memoria del *Fundador de nuestra nacionalidad*, ya que son varias las expresiones con que se destacan los valores de su preclara personalidad histórica.

Monumentos, estatuas y cuadros de escultores y pintores de mérito; plazas y avenidas en todas las ciudades y pueblos del interior, son símbolos permanentes que hablan a las nuevas generaciones sobre los hechos más salientes de su gesta emancipadora.

Es interesante, no obstante, hacer algunas referencias al momento en que se propuso realizar una gran avenida —a la que se pondría, luego por nombre "General Artigas"— y los fundamentos técnicos que la justificaron.

En particular, porque siempre es grato conocer los conceptos que los gobernantes utilizaron —aún con ditirambos como los que transcribiremos— para fundamentar la razon de sus decisiones. Actos de gobierno que, a veces irradiaron alguna luz en las sombras de su temida gestión pública.

SE PROPONE EL NOMBRE DE ARTIGAS

Comenzaba el año 1885. Quienes acompañaban al General Máximo Santos en el gobierno del país y del departamento, pensaron en realizar una obra que fuera orgullo de Montevideo. Recordaron que existía el propósito de abrir una avenida de circunvalación que podría ser el motivo que buscaban para honrar dignamente al General Artigas.

Ya, dos años antes, la Asamblea había votado la erección de una estatua "al Fundador de la Nacionalidad Oriental". La estatua, que se levantaría en el centro de la Plaza Independencia, *"debía ser de bronce"* y *"el pedestal de granito extraído de las canteras de Las Piedras"*, decía el proyecto de ley.



El Bulevar Artigas en su extremo sur, Punta Carretas. El Parque de las Instrucciones que lo margina es un monumento vivo que da prestancia y señorío a esta Avenida que lleva el nombre del Protector y Patrono de la Libertad de los Pueblos.

Entonces, la Asamblea no aceptó la inscripción pro- yectada al pie de la estatua porque llamaba al Gener- Artigas *"Fundador de la Nacionalidad Oriental del Ur- guay"*. Optó simplemente por el de ARTIGAS, ya qu- decía *"su sólo nombre simboliza todo el pensamiento y más solemne"*.

No obstante ello, tal designación fue imponiéndos- en el corazón ciudadano como reconocimiento de su dur- lucha por las libertades públicas, arraigadas en el pe- samiento democrático, recogido y afianzado por los que l- sucedieron en el decurso de los años.

LUCES Y SOMBRAS

En el juego de luces y sombras que caracterizó a gobierno de Santos, brillaron esas dos decisiones: el pro- yecto para la erección de la estatua en la Plaza Indepen- dencia y la designación, con el nombre de General Arti- gas, del bulevar de circunvalación que fuera concebido para *"circunscribir el amanzanamiento regular de la ciu- dad"* cuyo crecimiento se manifestaba intensamente.

De ahí, entonces, que se dictara el decreto 15 de enero de 1885, firmado por Santos y Carlos de Castro, que establece textualmente:

"De acuerdo con las apreciaciones y fundamentos invocados por la Junta Económico Administrativa de la Capital, *acéptase su proposición, acordándosele en consecuencia suficiente autorización para denominar al boulevard de circunvalación "General Artigas"*.

Al mismo tiempo se disponía:

"entrar en arreglos con los propietarios, cuyos predios "cruzan esa gran vía, *con el propósito de terminar definitivamente la obra, en el más breve tiempo"*.

En la parte expositiva del decreto mencionado se establecía, entre otras cosas, que *"la vía pública más perfecta, más significativa y más amplia que tendrá este Municipio será, sin disputa, el gran boulevard de circunvalación"*.

FUNDAMENTOS DE UNA DECISION

Tales términos no fueron suficientes para justificar el homenaje que se rendiría a quien se ganara el justo título de Protector y Patrono de la Libertad de los Pueblos.

Por lo tanto, el decreto agregaba a continuación para resaltar, quizás, que la magnificencia futura de la obra debería estar a tono con el homenaje que se proponía rendir:

"Será la avenida, que más atractivo ofrezca como "paseo público de tránsito; caracterizará a Montevideo, "—LA NOBLE E INVICTA MONTEVIDEO— honra y "nombre de la República, centro de cultura, de produc- "ción y de industria que por sí sola vale y representa en "importancia lo que los demás departamentos del interior".



…lugar sereno y sobrio del Bulevar Artigas es la zona inmediata a la Avenida Brasil en cuyo lugar se levanta el monumento a José Pedro Varela, intérprete de la civilidad y credo Artiguista.



La forma petulante de "El león y el avestruz" del escultor francés A. Cain — ubicada en Bulevar Artigas y Canelones — muestra la majestuosidad y el señorío en la victoria del más fuerte.

"Su nominación — dice después — *debe guardar ar…ía y correlación con la trascendencia de semejante …ósito".*

Hemos subrayado los conceptos que aluden a Monte…o en su tradición histórica y en, particular, los que …ucen la idea que se tenía entonces, de la actividad de …apital, comparada con la del interior de la República.

Este problema hoy se renueva cuando — injustamen… — se pretende enfrentar a Montevideo con el interior … país; señalando diferencias que no existen en pro o en …tra de la Capital. En realidad, la República es única …divisible.

Fue, fiel al pensamiento del año 1885, que la Junta …nómico-Administrativa solicitó del Poder Ejecutivo y … accedió, que se designara con el nombre de General …igas al actual "Bulevar" *como un débil tributo a la memoria del ilustre patricio fundador de la nacionalidad …guaya".*

Las previsiones de aquella época se han cumplido, …e a lo que en 1909, era al decir de Benzano: *"un mito, …l que apenas se conocía el rótulo con que se le indicaba … los planos".* Lejos estaba entonces de confirmar las ra…nes que habían gravitado para honrar la memoria de …estro héroe.

Hoy, en cambio, el Bulevar Artigas es una de las …enidas más hermosas que tiene la Capital de la Repú…ca.

EL ACERVO ESCULTORICO

Diversos monumentos reflejan el pasado histórico que …minaron la obra de Artigas. El Obelisco de los Consti…yentes; "Libertad proyectada por la Ley y la Fuerza"; … monumento de Belloni levantado a su más fiel servi…, llamémosle Ansina o Manuel A. Ledesma; el Parque … Golf hoy "Parque de las Instrucciones" llamado así …r decreto de la Junta Departamental.

LA CONTRIBUCION DEL ARTE UNIVERSAL

Estos monumentos, estáticos o vivos, reflejo de los …echos históricos que evocan la epopeya artiguista, se ma…fiestan en la nomenclatura del Bulevar.

Su ornamentación con elementos de real valía se com…lementa y enriquece con el aporte del arte universal …resente a lo largo de la avenida.

La estatua del Colleoni (1496), por ejemplo, réplica …el original existente en Venecia, se destinó a embellecer … Bulevar. La decisión que así lo dispuso, ha sido acer…ada.

Porque, si bien este célebre conjunto nos interesa …omo valor artístico — no es otro el alcance que podemos …tribuirle —, nos parece ver en ella, la reciedumbre y el …oraje artiguista.

Hablando del Colleoni, dice Guido Manzini: *la fuerza, …a audacia, la pasión arrolladora del Condotiero dominaba …la materia, dándole el fuego y la vibración de la vida su…frida y peleada, haciendo "del grupo ecuestre un algo poderoso de músculos tensos dispuestos a la lucha".*

A una lucha que, muy pocas veces, gusta el sabor de …la victoria tipificada en ese otro grupo escultórico de A. Cain: *El león y el avestruz*, ubicado en el cruce de Bu…levar con la calle Canelones.

O, en esa magnífica columna romana, del siglo II, que llegó al Uruguay proveniente de lo que hace muchos siglos fuera el anfiteatro romano de Djemila, cerca de Argel.

EL CONCEPTO CIVILISTA

Pero, entre todos estos monumentos, el levantado a la memoria de José Pedro Varela es quizás el que mejor interpreta en sus leyendas, uno de los anhelos más caros del gran conductor del pueblo oriental.

El siguiente pensamiento, que luce en el basamento: *"Iluminando la conciencia oscurecida del pueblo y preparando al niño para ser hombre y al hombre para ser ciudadano"* traduce, en efecto, la formación viva y creciente de nuestra civilidad, credo máximo del ideal artiguista.

Desarrollado por otros forjadores de esa conciencia cívica, constituye la reserva moral de este pueblo que va en pos de su destino al amparo de la igualdad de todas las personas ante la ley sin otra distinción, entre ellas, que la de los talentos o las virtudes.

"El hombre público — decía el Dr. Baltasar Brum — *sólo debe temer al juicio de la posteridad, que falla sin odios y sin pasiones subalternas".*

El día que se analicen serenamente las actuaciones de los hombres públicos al margen de odios y pasiones subalternas, aquellos que merezcan el reconocimiento ciudadano encontrarán un sitio en Montevideo donde se les rinda el homenaje que hayan merecido.

El Bulevar Artigas podrá cobijar en sus espacios enjardinados o en las plazas y parques que lo marginan, la esencia de sus pensamientos y de sus luchas, para irradiarlas hacia el futuro en el accionar de las generaciones que vendrán.

Ing. Ponciano S. TORRADO

(Especial para EL DIA)

(Fotos del Laboratorio fotográfico municipal)



Esta hermosa vista del Bulevar Artigas muestra el grado de adelanto alcanzado en su progreso y adecuación al desarrollo edilicio de la Capital. Al fondo de la foto, Punta Carretas; a la derecha, la Plaza Varela.

MIRADOR

EN OSLO, LOS ESTUDIANTES... — Cuando vamos acercándonos a los nuevos edificios de la Universidad, en Oslo, tenemos la impresión de entrar en una de esas grandes concentraciones de los Estados Unidos donde la vida —tiendas, librerías, bancos, agencias de viajes, mercados— se concentra en unos edificios de vidrio, y todo está en vitrina. La impresión no es falsa. Aquí, en esta Universidad, el estudiante hace el mercado, lleva el bebé en el cochecito, trae los vestidos a la lavandería, tiene su teatro, su gimnasio, su librería, su biblioteca... Y todo es suyo. El estudiante es el dueño de estas tiendas, del restaurante, de la cafetería. Ha construido, como empresario, los grandes edificios. Se ha iniciado en una vida semejante a la que luego vivirá cuando salga ya graduado. La ley noruega autoriza para que en cada escuela superior se forme un cuerpo estudiantil. El de la Universidad tiene algunas singularidades. La suprema autoridad está formada por una junta de cinco miembros: tres estudiantes, nombrados por sus compañeros; un profesor, que representa a la Universidad, y un delegado del Ministerio de Educación. En manos de esa directiva está la administración de un formidable capital que debe servir a los once mil estudiantes de la Universidad.

*

Una de las mayores responsabilidades de los estudiantes es la de los alojamientos. Se han construído y siguen construyéndose casas y apartamentos, éstos para los solteros, aquéllas para los casados. Cada día aumenta el número de estudiantes que se casan antes de terminar los estudios. Pueden verse parejas de casados que llevan al bebé en el cochecito para que respire el aire de la ciudad universitaria. Los estudiantes solteros se alojan en casas de departamentos con sus alas para hombres y sus alas para mujeres. Se calcula que para 1970 el veinte por ciento de los estudiantes serán casados.

La Universidad no sólo es gratuita, sino que el Estado, a través del cuerpo de estudiantes, ha establecido un sistema de préstamos. El estudiante puede obtener un préstamo que alcanza a cubrir el 70 por ciento de sus gastos. El treinta restante, o se lo prestan —como préstamo— los padres, o lo levanta el muchacho trabajando. No sólo puede trabajar en horas extras, sino que en los veranos, la Universidad le ayuda a buscar empleo como traductor, como guía de excursiones, como criado en los barcos, como obrero, como secretario. A veces, las obligaciones extrauniversitarias entorpecen los estudios. Entonces, la carrera que puede hacerse en cinco años, se hace en seis. Pero el sistema camina.

Un empleado de las empresas estudiantiles, con quien hago un recorrido de un par de horas a través de los grandes edificios que forman este pequeño gran mundo, me explica mil particularidades de estas originales creaciones de Noruega. Sobre la política me explica que ellos fomentan el que los universitarios se inicien en ella, pero queda excluída de la organización estudiantil en sí. Por mera coincidencia, me dice, los tres estudiantes que están en el Consejo son, el uno de la extrema izquierda, el otro de la extrema conservadora y el otro laborista. Hay clubes de los partidos, pero ninguno pretendería nunca llevar sus ambiciones hasta tratar de imponerse en una organización que es para todos un campo neutral, que sagradamente se respeta.

Vamos a la cocina. Los estudiantes tienen el orgullo de ser dueños de la cocina más grande que hay hoy en toda Noruega. Seis mil comidas se sirven en el restaurante. En las estufas eléctricas más limpias, más grandes, más modernas, se están cocinando las papas, asándose carnes y pescados, preparándose postres. En los inmensos comedores todo se mueve con el orden que los mismos estudiantes se imponen. Hay comedor especial para quienes no fuman, o sufren de asma..

*

La librería nos deja la impresión de ser más grande que cualquiera de las de Oslo. Hay hasta libros en español. Desde luego, la Universidad de Oslo casi no sirve sino a los noruegos. El idioma detiene a los extranjeros. Con todo, en la escuela de pesca, una de las mejores del mundo, hay chilenos. ¡Doce chilenos! La sala de música es un prodigio de silencio. El vastísimo gimnasio, se puede utilizar como sala para los exámenes generales o como teatro. Aun están en desarrollo las construcciones, y hay que hacer estas combinaciones. El ingenio del estudiante ayuda a resolverlo todo. En la dirección del periódico, el director me muestra sus trabajos, que me hacen recordar los tiempos felices en que yo mismo hacía estas cosas en mi tierra.

En Oslo, los estudiantes son banqueros, propietarios, administradores, criados, traductores, obreros, padres de familia, cantores, músicos, periodistas, cocineros, libreros, poetas... y, ya está dicho, estudiantes. Comienzan la vida debiendo, la continúan pagando, y cuando ya están instalados en la mitad de sus vidas, son los ciudadanos muy cumplidos de un reino en donde hay los días más largos, y los más cortos, y las más fabulosas leyendas del mar y de sus navegantes.

LA BARCA DE LOS VIKINGS. — Hay en Oslo tres museos que son únicos en el mundo. Cada uno está construido para un barco. Primero es el del "Oseberg", que le sirvió de tumba a la reina Aasa, abuela de Harald, el de hermosa cabellera. Es el barco más antiguo de los vikings que hayamos conocido. El segundo museo se hizo para el "Fram", el de la expedición polar de Nansen. Es el rompehielos que tres veces sirvió para explorar el tope norte del globo. El tercero, es el museo de "Kon-Tiki". Cada uno de estos barcos representa una de las más extrañas aventuras que haya cumplido el hombre sobre el mar. De las tres biografías de estas naves saldría un libro apasionante: dejaría un testimonio definitivo de cómo el hombre ha tenido el coraje de enfrentarse a la naturaleza sin ejércitos, solo, a flote con su audacia marinera. Las tres naves tienen que ver con América. La de los vikings y la de Nansen buscaron los puentes de hielo, y hallaron las rutas que hoy sólo aprovechan, por el aire, a veces, los aviones. La de Thor Heyerdahl cruzó las soledades del Pacífico siguiendo la posible ruta que del Perú a Polinesia tomaría el rey vencido de Tiahuanaco. En cada caso hay un fondo de soledad en que el noruego se acerca a nuestro mundo sin que se llegue a producir un diálogo.

*

En el siglo IX, cuando pudieron llegar Laif Ericsson y sus compañeros a Groenlandia, lo que conocieron de nuestra tierra no fueron sino desiertos, donde sólo se criaban uvas agrias. Lo único que alcanzaron a dejar fue un cementerio. ¡Otra fuera su suerte si hubieran tenido la dicha de ver lo que eran entonces Tiahuanaco o Palenque de los Mayas! ¡O Teotihuacán, la de las gráciles pirámides de colores consagradas al sol y a la luna! La sorpresa habría sido grande, porque Noruega entonces era un reino crudo, bárbaro y audaz. Allí, lo que hubiera de ciudades era tan rudimentario, que no podría nombrarse el mismo día frente a unas Américas de grandes civilizaciones seculares. A Noruega no llegó la marea de piedra de las obras romanas. Las costas del Norte eran el reverso de las del Mediterráneo. Aún cinco siglos más tarde, ni los venecianos, ni los genoveses, ni los turcos, ni los catalanes, ni los portugueses, encontrarían por los lados de Oslo nada diferente de un cementerio marino. Ericsson llegó a la tierra de las uvas agrias, y pensó que América era toda lo mismo, unida sólo a Europa por un puente de bacalao. Ignoró los gigantescos templos de Teiahunaco mirándose en el lago, los de Falenque, fabulosos entre las verdes montañas. El destino de los vikings estaba tocado de estos vacíos irremediables.

*

La reina Aasa no pudo hallar tumba mejor para salir de este mundo que una barca. Una barca maravillosa de gracia, con el pecho levantado como un cisne, labrada con lo mejor del arte que conoció su pueblo. Una barca de veinte metros, con treinta remeros y un mástil de roble. El pueblo la sacaría del mar, en hombros, para llevarla tierra adentro y poner en ella el cuerpo de la reina y el de una de sus damas. Mataron quince caballos, cuatro perros, y un buey como sacrificio a los dioses. Y dentro de la barca pusieron utensilios de la casa real que pudieran servirle a la reina en su viaje por el otro mundo: cucharones, barriles, ollas, una cacerola, un molino, cuchillos, hachas, un cofre para las joyas trigo, manzanas, nueces y avellanas, almohadas, frazadas, edredones, dos lámparas de hierro, unas tijeras... Todo eso, se cubrió de tierra, de piedras. Hace sesenta años se descubrió la tumba, y volvieron los noruegos a ver una barca como las de los tiempos de Laif Ericsson.

En otras dos tumbas se han descubierto barcas. Se piensa que la barca de la reina —ya está dicho que es graciosa como un cisne— no era para entrar en mares bravos. La que se ha encontrado en Gokstad no fue destinada a sepulcro de reina, sino de un hombre que pudo ser Olav Geirstadalv, sobrino de la reina. Es nave construida para mar tempestuoso, para la grande aventura. La proa está labrada con cabeza de serpiente. Una serpiente que abre la boca enseñando sus armas venenosas, y que mira con ojos amenazantes.

Con las barcas, en las mismas tumbas, se han hallado un hermoso trineo y una carreta, labrados con mucho arte. Pero lo que cuenta son las barcas. El reino era de tablas y su teatro el mar. Y entre la tierra y la eternidad sólo se concebía que hubiera un vasto océano que cruzarían la reina en una barca de gracia, y los guerreros en recias barcas de pelea.

Germán ***ARCINIEGAS***

(Exclusivo para EL DIA)



ILUSTRACION

DE VERNAZZA

LA ESTATUA DE AIRE, ESPUMA Y ANGEL DE GONZALO ESCUDERO



EN la gran poesía contemporánea de Hispanoamérica, Ecuador puede jactarse legítimamente con el aporte de dos nombres de proyección universal: Jorge Carrera Andrade y Gonzalo Escudero, parejos en la madurez y el prestigio literario, parejos en la dignidad y grandeza del mensaje lírico, y en la trascendencia de una obra que rebasando las fronteras nacionales, se incorpora desde hace varios lustros al acervo común de la lengua.

Gonzalo Escudero estrenó su gloria adolescente, con quince años sumergidos aun en el deslumbramiento modernista, resonante todavía el aire de América de sonoras bocinas henchidas de pautas griegas, una Grecia rubendariana por cierto, como lo denuncia la estrofa con que inicia su trayectoria, en 1919:

En mi jardín se vio una estatua bella; / se juzgó mármol y era carne viva; / un alma joven habitaba en ella, / sentimental, sensible, sensitiva.

Esta inmortal definición de *"Cantos de Vida y Esperanza"*, que el joven ecuatoriano adopta como suya, establece su actitud poética: el mármol sensitivo, equivaldrá en él, al poeta formal que sabe hacer del esquema métrico, palpitante recinto para la idea, la emoción y el sentimiento. No el mero límite frío donde se embota el torrente interior, cuando la mano no sabe doblegar la resistencia de la forma, sino el victorioso erguimiento del creador genuino que obliga al endecasílabo o al alejandrino a moldearse a la exigencia interna de su mandato. Desde el comienzo así lo logra este Gonzalo Escudero que mantendrá, entre incursiones por otros caminos de realización estética, su indeclinable fidelidad a los metros clásicos, de noble solera, a los que flexibiliza con el soplo ardoroso y trascendido de la expresión original, hallando en los viejos moldes castellanos el cauce más armonioso para un decir y un sentir que entronca directamente con el Siglo de Oro, al mismo tiempo que resuenan en él las afinidades esenciales con la poesía de nuestro tiempo.

Como todo comienzo, el suyo fue de búsquedas vehementes, búsqueda que continuará siempre —pues el poeta es un buscarse perpetuo para no hallarse nunca—, hora levantada de tormenta, vertimiento, agonía, eterno "Sturm-und-Drang" de los románticos y los apasionados. Se mueve en un encandilamiento de imágenes y palabras, y éstas serán su mundo, su talismán para crearse el mundo: el poder verbal se le revela como uno de los supremos dones del hombre, capaz de alzar edificios sobrehumanos con la magia evanescente del idioma. En *"Los Poemas del Arte"*, con que se inicia, hay pánicas siringas, princesas de reinos extraños, Pierrots y Esfinges, ecos de Darío y de Rodó, principalmente en un alejandrino que maneja con maestría, logrando sonetos de perfección escultórica pero con un temblor vivo dentro, que desde ya anticipa el rasgo indeleble de su estilo: el resplandor humano, hermanado con lo ariélico de su canto.

En 1922, *"Las parábolas olímpicas"* resumen en estrofas tersas y cinceladas, luz, tiniebla, fuego, agua, viento, espuma, nube, mar, estrella, todo, en fin, cuanto nos circunda y forma el escenario natural del hombre, fundamentando una especie de razón poética, un orfismo cósmico que embriaga al creador en su celeste mester de juglaría. Once años median entre éste y la aparición de *"Hélices de huracán y de sol"*, que se abre con una rotunda exaltación del hombre americano, como si el poeta cada vez más afirmado en su destino, palpara más hondamente la raíz telúrica de nuestro continente, y en alas de esas huracanadas hélices, se embarcara renovadamente en las peligrosas travesías del milagro lírico, entre reminiscencias de lecturas —Poe, Whitman, Lautréamont— que jalonan su verso como datos de una anchurosa cultura. Alguna vez, la audacia de la imagen —como en "Pleamar de piedra"— nos hace pensar en una posible influencia de la Juana innnovadora de *"La rosa de los vientos"*.

Pero va dejando atrás sus huracanes, va depurándose y cerniéndose para que sólo queden hilachas de neblina y sueño entre los dedos. *"Altanoche"*, de 1947, recoge esas alquitaras íntimas que señalan su andanza: al pie de los poemas, nombres de ciudades certifican la trashumancias que le enriquece los ojos y el corazón; Quito, París, New York, Montevideo, Lima, Washington: por doquiera pasa lleva su inquietud y su verso a flor de alma. Ebriedad musical de metáforas, regreso al soneto y al romance todo delicadezas, en una tarea cada vez más clara, más despojada de lo inesencial, más límpida y difícil; todo lo da por bien padecido, puesto que le ha llevado a esas conquistas secretas que sólo se saben pecho adentro:

...porque vale el silencio que he logrado / todo el tiempo celeste que he perdido / en soledades de ángel soterrado / dentro de turbios médanos de olvido...

Hay en Escudero un amoroso regusto de la forma ceñida a la idea y al sentimiento, de la expresión perfecta que conjuga continente y contenido, cada vez más seguro de su oficio, cada vez más empinado en su oteador de estrellas

Y cuando en 1951 publica *"Estatua de aire"*, la presencia poética está dada con las más tersas y delgadas palabras del idioma, las más tiernas y finas, verdadera aristocracia verbal hecha de levedades, dulzuras, elegíaca persecusión de la pureza y la eternidad, a través de la majestuosa octava real que él vuelve alada y dúctil, graciosa y musical, ingrávida, juego de la brisa y la espuma. El poema deja entrever, como esas náyades veladas tras una cortina de agua, una silueta de mujer. Pero Gonzalo Escudero tiene la virtud de mudar siempre lo humano y concreto, en símbolo inasible, y entonces es la mujer eterna, inhallable, alegoría de todas las sedes del hombre, la que él canta. Idealizado contorno, arcilla fugitiva y sublimada, con "nostalgia de ángel en rehenes", destinada a la muerte y al olvido, puesto que el mundo que rodea al poeta es fugaz y perecedero: *Y porque todo en desazón perece / y todo en fuga de aire se evapora...*

Para esa estatua aérea que cincelan la brisa y el recuerdo, "siempre encontrada y por igual perdida", halla Escudero el más acendrado acento, la manera más diáfana, y las cincuenta estrofas que componen el poema resumen cabalmente su "ars poetica", su concepto metafísico, su dominio del verso y su señorío expresivo, en la hora de experiencia y total madurez:

Estatua de aire en pedestal de brisa, / torna a la blanda ley de tu procela, / donde tu movimiento se desliza, / nave de nardo, a la ondulada vela, / que mi memoria sin langor ni prisa, / cariátide sin tiempo, se deshiela / en un estío de fragante fragua / y la sepultan ángeles del agua.

Cada vez más desmaterializado, desasido, cada vez más "memoria de la transparencia", escritor de "balada en el viento" y esculpiendo la "materia del ángel", así titula, *"Materia del Angel"*, un nuevo poemario de 1953, que señala el largo proceso que desde el juvenil modernismo de *"Los Poemas del Arte"*, condujo al autor a esta poesía conmovida, toda esencias ideales, fulgores traslúcidos, gracia de jardín sumergido, en un malabarismo de palabras desusadas que él resucita para que sus ángeles de aire jueguen a deletrear secretos paraísos donde habitan doncellas de neblina y palomas silenciosas.

No puede extrañarnos en este hombre de insólitos recorridos del alma, que en su *"Autorretrato"*, de 1957, vuelva al desafiante alejandrino para la evocación retrospectiva; es el balance del medio siglo, lúcido y tenso:

He transitado media centuria por el mundo / sin más celeste yelmo que mi honra castellana / ni más intimidad que mi sueño profundo / bajo el paisaje adusto de mi máscara humana. / A la justicia amé sobre todas las cosas / y por ella quebré el hierro de mi lanza / para que florecieran en mis heridas, rosas / y ascuas en la tiniebla de mi desesperanza.

....

Yo confié en el albur del mundo a la manera / de un pájaro almirante, devorador de alturas...

Los poemas se le vuelven confidentes, memoriosos, con desgarradora sinceridad:

Yo dije mi verdad en mi alta poesía / y si nació canora con su raudal de goces, / ella conmigo habrá de perecer un día / y ninguna calandria repetirá sus voces.

....

Ah poesía mía, sin otra vestidura / ni más brida que el viento, te conduje a mis mares, / enlutado jinete de mi cabalgadura / con espuelas de espuma en sus altos ijares.

Vuela su voz magníficamente embridada sobre corceles rítmicos, con un efecto de luz y prisa, mientras el alado jinete va desnudando su intimidad, para concluir en este verso desoladamente nostálgico: *Que para el sueño ingente me vino el tiempo escaso...*

"Amor", "Fuga", "Presagio", hilvanan el antiguo soliloquio, y en suma, a la hora de detenerse para mirar desde lo alto el tramo recorrido, se siente en paz consigo, pese a tantas cosas no logradas:

Lo que dejé de hacer no me tornó contrito / y esparci lo que hice en la gloria del viento.

....

Estibé mis navíos con luz de luna llena, / el laud de la lluvia se aquejumbró en mi techo, / y pulsé en la agonía de mi reloj de arena / a la rosa de sangre que se hiela en mi pecho.

Sabe que la juventud se ha ido, y comprueba que *"envejecer es una costumbre de encontrarse / a solas y cerrar la puerta con sigilo"*. ¿Cómo aguarda la hora difícil de la vejez? Con *"un recato celeste de anochecer con pisa / y una suave templanza de llegar sin premura"*.

En estos poemas se hace presente el interrogatorio inevitable de todo ser con el más allá, que gravita tenaz y obsesivamente, culminando en *"Introducción a la Muerte"*, de 1960: la ajustada lisura de la octava real, tan predilecta suya, le sirve para el planteamiento trascendente, que no le acongoja ni levanta clamor o grito de sus labios, ira ni rebeldía, sino que se manifiesta como constancia, a la que pocos grandes poetas escapan en su temática.

Todo lo que mi Dios me ha concedido / a la ceniza pávida lo entrego / porque la brasa con la brisa ha ardido / en el plumaje sideral del fuego, / y si me fuera todo con-hechizo.
sentido, / nunca mi Dios me denegó mi ruego / y de moza, miel, centella y paraíso / que perecieron en su propio

Para el tránsito, bástale una voz querida: *pero esa voz de abeja y oro suave / estibará con música mi nave.*

¿Y luego? Qué importa nada luego, si cuanto el hombre escribe, es vilano fugaz, "escritura en la espuma"!

Y nos deja pensando el maestro ecuatoriano, qué extraño país es el suyo, donde se dan juntos el volcán y la orquídea, y donde todavía se tienen en tan alta reverencia los valores del espíritu y la cultura, que se nombra Ministro de Relaciones Exteriores a un poeta....

Dora Isella RUSSELL

(Especial para EL DIA)

ESCRITURA EN LA ESPUMA

Para que mi rescoldo se consuma
cada vez más en la ceniza leve,
el viento se ha vestido con la bruma
y la bruñida noche con la nieve.

Lo que yo he escrito lo escribí en la espuma
y me duró su transparencia breve
lo que la alondra, el cántico y la pluma
a que el olvido al aire se lo lleve

Sepultada mi música en el aire,
el pájaro celeste que la nombra
perecerá conmigo a mi socaire,

y el duelo de la estrella que se escombra
me ha de infundir este mortal desgaire
para el almirantazgo de la sombra.

Gonzalo ESCUDERO

DANZAS TRADICIONALES URUGUAYAS

EL CIELITO · MUSICA Y COREOGRAFIA

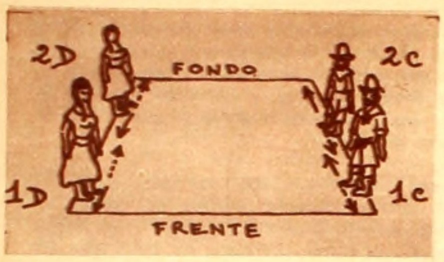


Figura 1

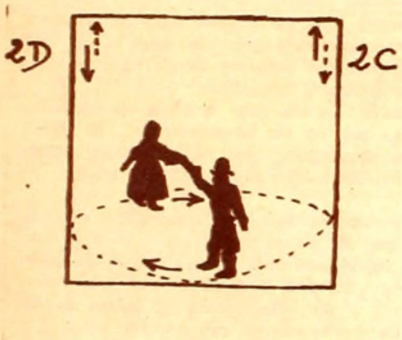


Figura 2

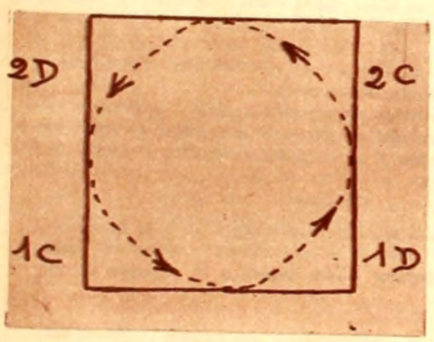


Figura 3

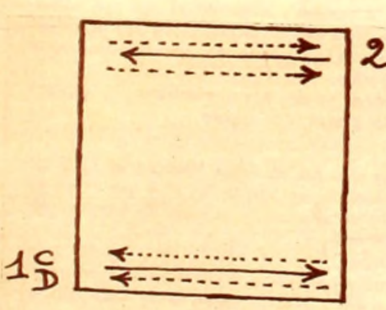
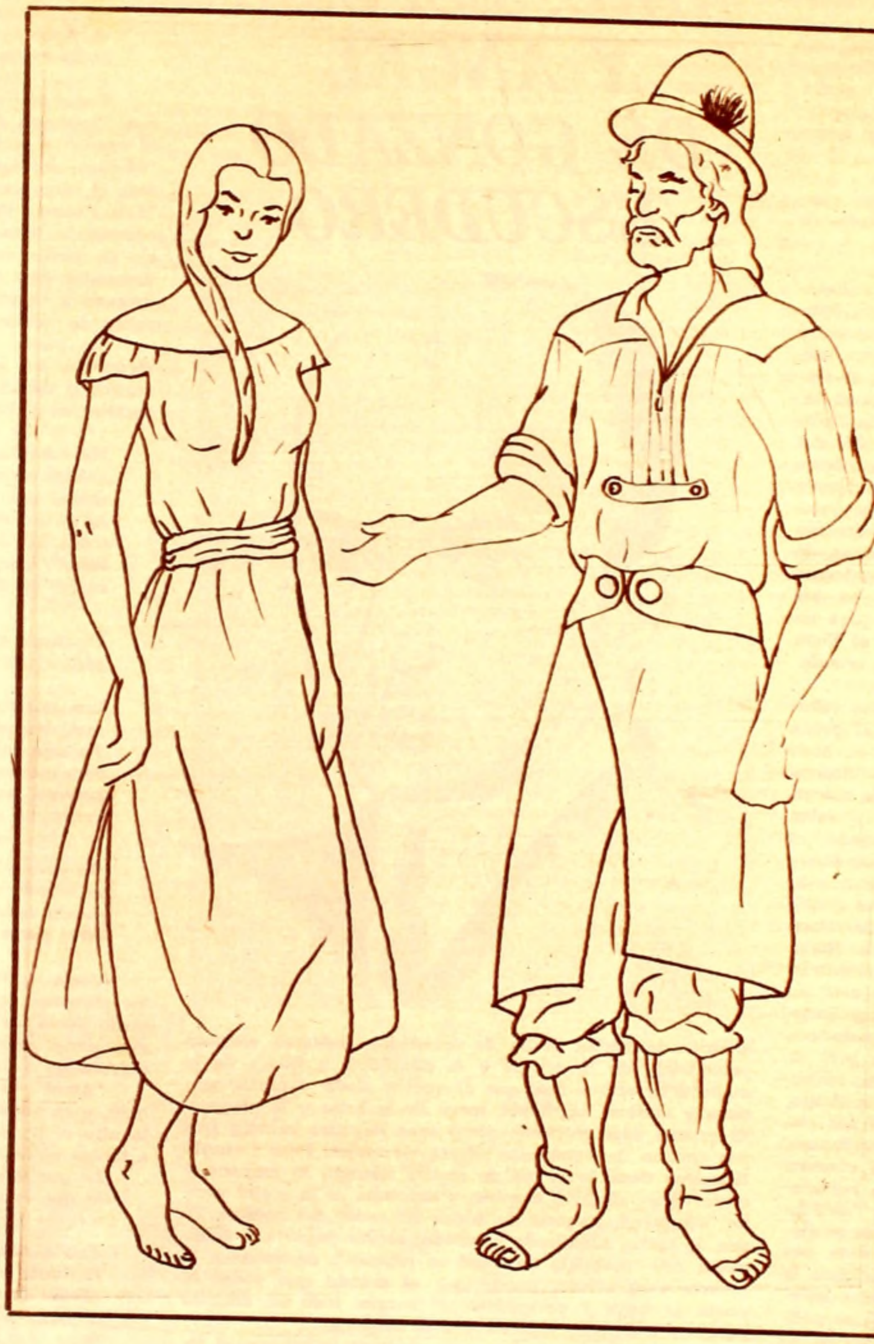


Figura 4



Modelos del vestuario descrito en este artículo, como el más adecuado para la proyección escénica del cielito.

ANTES de entrar directamente en el tema de este artículo deseamos hacer una aclaración fundamental: no creemos que haya existido **una coreografía** del Cielito, como de ninguna otra de nuestras danzas populares; había **un modo** de bailarlas, siguiendo algunas coordenadas muy generales, algunas figuras que se repetían con cierta regularidad y **un paso** determinado para danzarlas, pero nada más. Por eso es, a nuestro juicio, que no hay cronista ni viajero que haya dejado **una** descripción minuciosa y exacta de alguna de esas presuntas **coreografías**, simplemente no existieron tales coreografías regulares, con el concepto que pretendemos darles hoy, lo cual es lógico en danzas populares, donde la imaginación de los bastoneros o directores del baile, la fantasía de los propios intérpretes y su mayor o menor resistencia; la de los músicos, etcétera, habrían de imprimir variantes forzosas y naturales a las mismas danzas según las circunstancias. Algo similar ocurre con el vestuario. No es posible pensar en uniformar en esta materia. El gusto personal, el lugar, la época y el momento mismo, así como las condiciones económicas de los usuarios, habrán de producir múltiples variantes más o menos gruesas o sutiles, aún dentro de las rigideces de los usos de aquella época, máxime que se trata de gentes de áreas rurales, donde las modas son tardías y laxas.

Por esto las fórmulas coreográficas y los esquemas de vestuario que indicaremos en este y otros artículos próximos estarán limitados en su validez por las razones expuestas y tendrán apenas la trascendencia de una guía informativa y nunca un carácter normativo.

El presente artículo estará dedicado, exclusivamente, a explicar el método de enseñanza de la coreografía de nuestra danza tradicional. "El Cielito".

La música a la cual se ha aplicado la coreografía y cuya pautación se acompaña es una compilación y adaptación (incluso con el agregado del "allegro" final) realizada por nuestra distinguida compatriota la Prof. Gladys Píriz De León, destacada pianista, desde hace años dedicada a este tipo de investigación y trabajo, a quien mucho agradezco su colaboración para la realización del presente estudio sobre nuestros bailes tradicionales

El vestuario más adecuado, a nuestro entender, para la proyección de esta danza, es el de campo entre 1800 y 1830 aproximadamente, a saber: para el hombre, de gaucho: con botas de potro (sin espuelas que no deben usarse para bailar), o descalzo, calzoncillo dentro o fuera de la bota; chiripá de "mantilla" o a la oriental, de bayeta o terciopelo de lana, azul o colorado; cinto de cuero, sencillo y fuerte, cerrado al frente con dos o cuatro monedas; camisa de

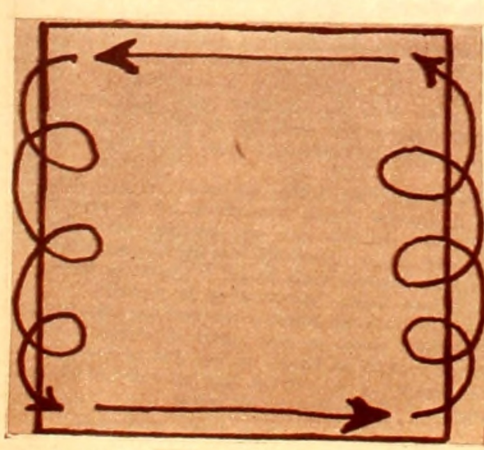


Figura 5



Figura 6

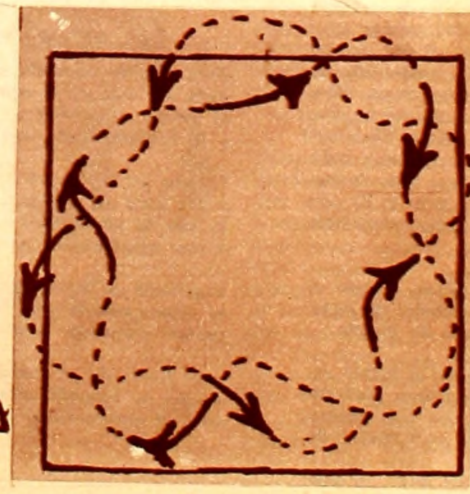


Figura 7

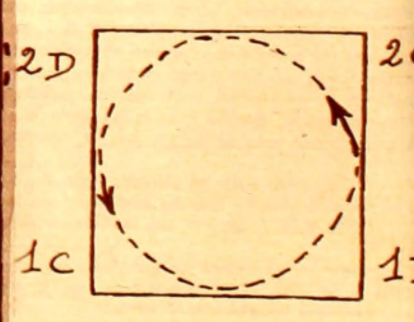


Figura 8

...ello volcado y mangas amplias arremangadas, pañuelo grande al cuello y sombrero de pajilla o "panza de burra" (nada de pañuelo ni vincha bajo el sombrero, elementos usados sólo para el trabajo o la pelea).

Ella, la china, debe estar descalza y vestir pollera amplia de una tela basta, similar a la del chiripá de él, algo más abajo de la media pierna, y replegada sobre un costado con todo un refajo a la cintura, precisamente para que no excediera su largo y no ensuciar sus bordes; en el busto, sólo la parte superior de la antigua camisa, una modo de blusa de lienzo o hilo blanco, de escote redondo, algo fruncida, de prender en la espalda con cintitas, lo que regula su abertura, y casi sin mangas. El peinado en una o dos trenzas con rodete atrás (moño).

El paso es el básico de pericón en tres tiempos: un golpe de planta entera con el pie que inicia el movimiento y luego dos de punta con cada pie, y así alternando.

Cuando decimos "balanceo" es el mismo paso hecho en el lugar y lateralmente a derecha e izquierda.

Las castañetas, se hacen con las manos a la altura de los hombros, algo más bajas, los brazos abiertos, apenas flexionados en los codos, y chasqueando pulgar y medio a compás. Siempre se inicia cada figura con el pie derecho. El zapateo del hombre en el allegro final es el común de "gato" y no debe exagerarse por tratarse de una danza pampeana. Asimismo debe ser suave y donoso el zarandeo de la dama, apenas moviendo la pollera.

En todas estas danzas conviene recordar el espíritu de los personajes, altivo, arrogante y viril él, pero siempre con respeto hacia ella.

Ella donosa, con cierto recato, pero no exenta de ligera sensualidad y dejo provocante, propio de la hembra criolla.

Esta coreografía ha sido constituida para dos parejas, para conservar esa formación en cuatro de que habla Lynch, aparentemente tradicional; pero el profesor de danzas podrá desarrollar esta misma coreografía para cuatro parejas, colocadas en dos cuadros vecinos, que se encontrarán todas en la rueda y se volverán a separar, en los mismos dos cuadros, al fin de la Cadena. Finalmente digamos que la forma de presentar los esquemas de las figuras y el método general para la enseñanza de esta coreografía, como las de las otras que aparecerán en próximos artículos, aún siendo nuestra la reconstrucción de dichas coreografías, están inspirados en el libro (recientemente aparecido) "Método para la Enseñanza de las Danzas Folklóricas Argentinas, su coreografía y su música", por la Profesora Beatriz Durante y el maestro Waldo Belloso, que consideramos lo más estricto y claro, técnicamente.

2



1

Figura 9

COREOGRAFIA

Primera Figura. — Las parejas colocadas en "cuadro", frente a frente damas (D) y caballeros (C), tal como indica el grabado. Durante los ocho compases de la introducción musical, hacen un balanceo por la derecha, los cuatro primeros compases con los brazos naturales, los cuatro siguientes con castañetas.

Segunda Figura. — La primera pareja (marcada 1C y 1D, respectivamente caballero y dama en el grabado) realiza un molinete tomándose las manos derechas al encontrarse al centro y lo terminan cada uno en el lugar opuesto. Esta figura dura los primeros ocho compases del canto: "Labra su nido el palomo, entre el ramaje escondido."

Tercera Figura. — Las dos parejas hacen una "vuelta redonda", en persecución los caballeros de las damas, con el paso básico de pericón y haciendo castañetas, hasta regresar a sus lugares. Esta figura dura ocho compases y se repite el mismo canto.

Cuarta Figura. — Los caballeros avanzan cuatro pasos (cuatro compases) hasta su compañera, a la que toman de ambas manos. El canto es: "quien fuera tu palomito". En seguida retroceden los mismos cuatro pasos hasta su lugar (cuatro compases) atrayendo a la dama siempre tomados de las manos (es decir mientras él va retrocediendo ella avanza). En el último compás se le hace hacer a la compañera un giro o conversión tomada la mano izquierda de él en la derecha de ella y quedan así "enlazados" como para valsear. El canto es: "para labrarte tu nido".

Quinta Figura. — Así enlazadas ambas parejas desarrollan un valseado, como de pericón, del siguiente modo: cuatro pasos (o compases) avanzan en línea recta; luego cuatro pasos (o compases) haciendo giros; luego otros cuatro en línea recta y finalmente cuatro en giros (siguiendo siempre los lados del cuadro imaginario). El canto es: "Labra su nido el palomo, entre el ramaje escondido, quien fuera tu palomito, para labrarte tu nido". El último giro se separan, del mismo modo de cuando se enlazaron y se toman la mano derecha de C con la mano izquierda de D, y extienden la otra mano, respectivamente, a la dama y caballeros de la otra pareja, quedan así listos para iniciar la "rueda" que es la figura siguiente.

Sexta Figura. — Hacen así una "rueda" (o ronda) durante ocho compases: "Labra su nido el palomo, entre el ramaje escondido".

Séptima Figura. — Estas en realidad son dos figuras en una. Haciendo una conversión, los caballeros a la derecha y las damas a la izquierda, inician una marcha en direcciones opuestas, dándose alternativamente manos derechas e izquierdas, hasta llegar al compañero respectivo. Esto es, realizan una "cadena". Esto dura ocho compases: "quien fuera tu palomito, para labrarte tu nido". Al llegar cada uno a su compañero, dan medio giro tomados de las manos, inician una "contra - cadena", es decir la misma figura pero en sentido contrario. Esto dura, también, ocho compases: "y allá va cielo y cielito, cielito de la esperanza".

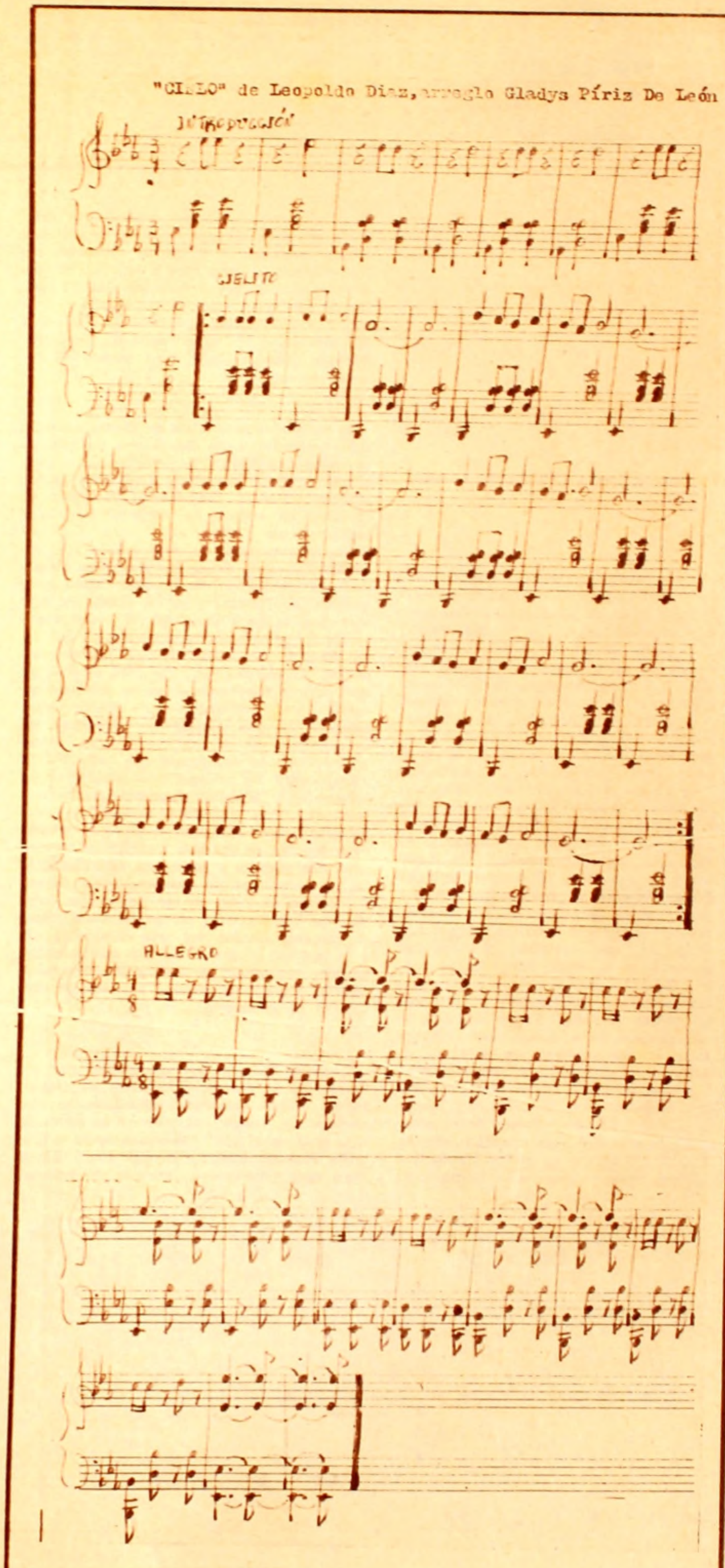
Octava Figura. — Al terminar la contra - cadena, enfrentados C y D de cada pareja, él la toma en posición de "cargadita", es decir por detrás y con ambas manos tomadas a la altura de los hombros. Así desarrollan una vuelta redonda (ocho compases) hasta llegar a sus puestos respectivos, donde quedan frente a frente, con pequeño saludo. El canto es: "Que vence los imposibles, el amor y la constancia".

Novena Figura. — En esa posición desarrollan los caballeros un zapateo y las damas un zarandeo, que duran lo que el "allegro" final, es decir 16 compases y que termina en una simple coronación o saludo, como indica el grabado.

Fernando O. ASSUNÇAO

(Dibujos del autor)

(Especial para EL DIA)



Arreglo del "Cielo", de Leopoldo Díaz, con el agregado del "Allegro" realizado por la Prof. Gladys Píriz de León.

EN TORNO A DEGAS



Autorretrato de Degas. (Museo del Louvre).

UNA biografía objetiva de Edgar (Hilaire Germain) Degas, nos recordará que nació en París el 19 de julio de 1834, perteneciente a una distinguida y acaudalada familia: su padre dirigía un Banco; su madre llevaba en las venas sangre criolla que llegaba de la tropical estampa de la Nouvelle - Orleans. Como otros grandes intelectuales franceses, estudió Edgar en el ilustre Liceo Louis-le-Grand. Contrariamente a lo que aconteció con otros hijos de la gran burguesía, Edgar contó con la aprobación de su padre (ya su madre había fallecido) para dedicarse al arte. Así lo vemos, a los veinte años de edad, viajando a Italia y estudiando como discípulo de Lamothe. Al año siguiente, ya concurriendo a la Ecole des Beaux Arts, cultiva la amistad de Fantin-Latour. Nuevos y prolongados estudios en Italia, visitas fervorosas a los museos, acrecientan su cultura artística, depuran y disciplinan su credo estético. Su amistad con Manet data de 1862. Poco después conocerá a Zola. La guerra del 70 interrumpe su labor creadora, obligándolo a enrolarse en las fuerzas armadas. Luego visitará la Nouvelle Orleans en su único viaje a América. Pero es especialmente en 1874 que su reputación de pintor se va afianzando, gracias a su participación en la gran muestra de los Impresionistas (la primera). Luego nuevos viajes: España, Italia, Marruecos. Hasta llegar a la dolorosa situación creada por el mal estado de su vista: siendo todavía joven, debe renunciar a la pintura.

El destino no le ahorró, además, el gran dolor de vivir algunos años de la primera guerra mundial. Y el 27 de setiembre de 1917 falleció, a edad muy avanzada. En sus últimos años su prestigio había crecido mucho y sus telas eran disputadas con fervor. Las actividades artísticas de esos años se concretaron en la creación de pequeñas estatuas, que seguían —en general— los temas de sus telas.

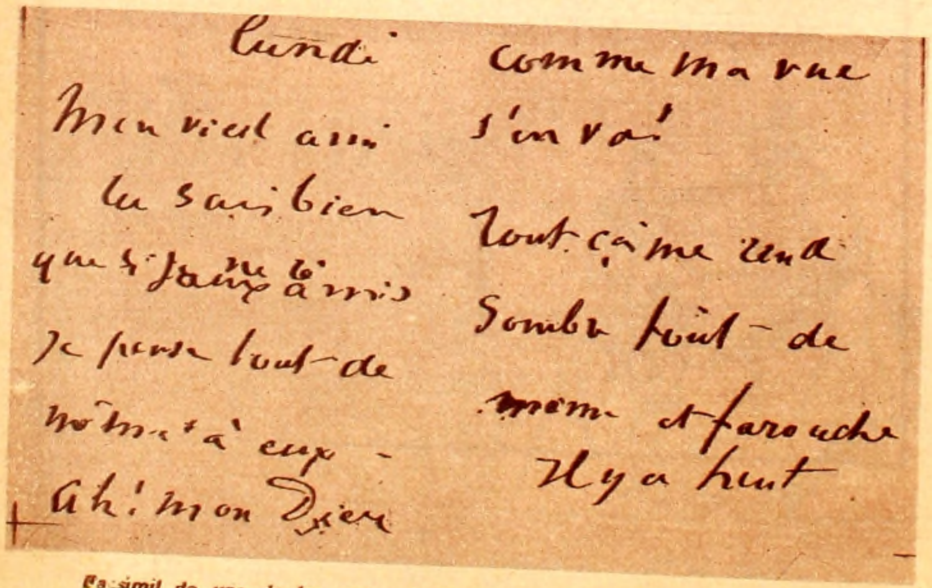
Es natural que la obra de Degas no haya sido valorada en su verdadero sentido, en su cabal significado, durante su vida, pese a que en él se reconoció a un gran pintor —reconocimiento doblemente expresivo si tenemos en cuenta su carácter huraño e independiente. Subrayando lo muy limitado de la comprensión de este artista por sus contemporáneos, Françoise Fosca ha recordado la afirmación de Goethe: "Todo gran hombre, en su vida y en su época, es sólo visto por su parte pequeña". Y evoca cómo en Degas se cumple esa profecía, ya que en su obra se vio —durante las exposiciones de los "impresionistas", de 1874 al 85— lo que no era fundamental en su estética: su agudeza para reflejar los más diversos matices de la vida parisién, su exactitud en la captación de ese reflejo. No se valoró, en cambio, ese significado que hoy ubica a Edgar entre los artistas más tenaces en la búsqueda de aquellos elementos fundamentales en lo que podríamos llamar "el hecho pictórico". Esa búsqueda lo llevó a muchas experiencias, de las que siempre su técnica salía enriquecida y depurada, triunfando al fin su inconfundible individualidad. Si nos detenemos un poco en sus numerosas escenas de "danseuses", comprobaremos cómo su integral sentido del arte captaba, junto a la netitud y gracia de los movimientos, aquella melancolía de las vidas errabundas, aquella especie de soledad interior de esas figuras de escenario.

Diversas fueron las influencias que actuaron en la formación estética de Degas: Ingres, viejas estampas japonesas, el Renacimiento italiano, además de su aprendizaje oral en el café Guerbois, junto a Camille Pisarro, Auguste Renoir, Paul Monet. Pero esas enseñanzas, además de responder a características de su propio y multiforme temperamento, fueron asimilándose, como si se fundieran en un crisol, en su poderosa individualidad.

Un gran número de cartas de Degas ha sido reunido por Marcel Guérin, en un tomo de cerca de trescientas páginas, publicado en París, por Grasset. En el prefacio nos advierte Daniel Halévy que "existe de Degas una figura legendaria casi mítica: la del artista encerrado, que lleva voluntariamente una vida difícil, oponiéndose a las indiscreciones del mundo y de la gente, a sus rápidas e incisivas réplicas. Es la figura que efectivamente han conocido de lejos o temido de cerca, aquellos contemporáneos de Degas que creyeron conocerlo pero que en realidad no lo conocían. Y esa figura, a través de su epistolario, sólo podrá verse en silueta o de lejos. Quede el lector, pues, prevenido y no busque en sus cartas lo que no encontrará. El centro, en ellas, no es el Degas que tomó la crónica, sino el verdadero Degas, tan distinto de lo que parecía. No es sin reflexión que sus amigos se han decidido a reunir las cartas que él había escrito, a publicar su correspondencia. ¿Mostrar la intimidad de este hombre, que había vivido tan celoso de su intimidad, no significaba traicionar sus intenciones, ir contra ellas?"

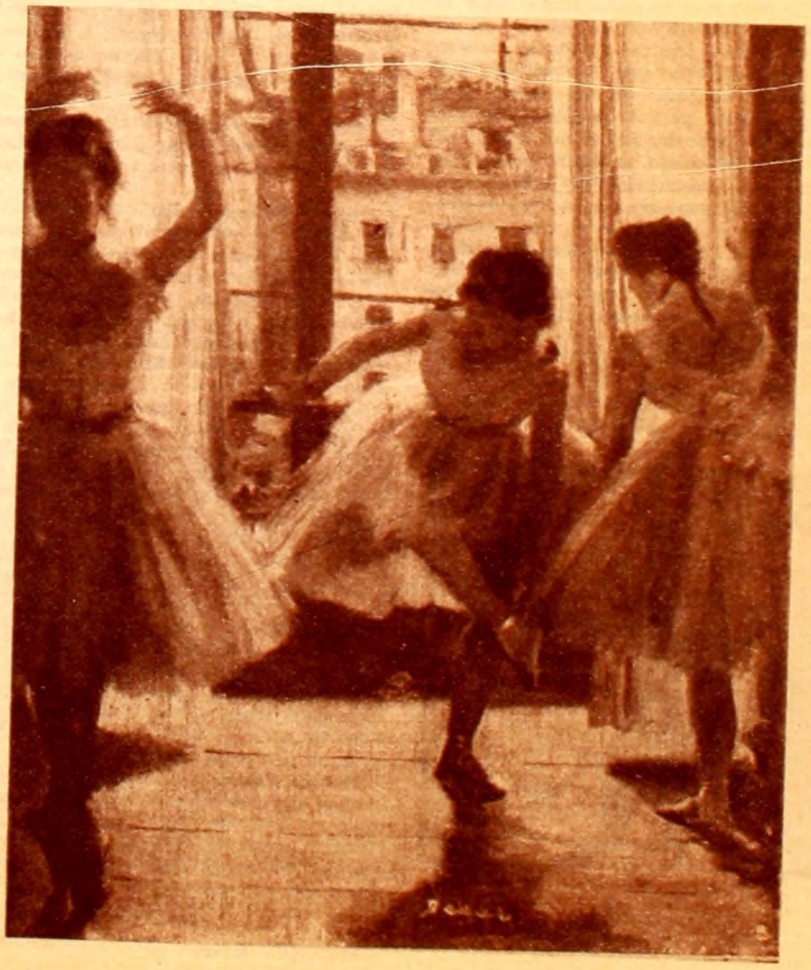
A estas palabras de Halévy, agreguemos nuestra convicción de que las cartas de Degas, al ampliar la visión de su personalidad, resultan muy interesantes para todos los

amigos del artista. Por lo demás, está
dactadas en un estilo sencillo, sin "l
tura". He aquí, por ejemplo, con el
brete de "De Gas Brothers" de New
leans (el verdadero nombre familia
Edgar era De Gas, y fue por su vo
que los dos nombres se unieron) una
llena de agudas observaciones, fechad
noviembre de 1872. De ella subraya
afirmación de que "en Nueva York (ci
por la que acaba de pasar) hay más o
de la raza inglesa, de lo que uno pu
pensar", es decir, que ya en aquella le
data pudo el artista valorar el cosmo
tismo de la gran urbe que despertab
luego el elogio del trópico —del magn
trópico, tan calumniado por quienes lo
conocen— el elogio de las negras, tan
cras en sus casas con columnas al fr
y con jardines de naranjos; negras "
plantadas", que naturalmente tenían
impresionar al retratista que era De
Retratista, sí, de los más conscientes,
por tanto, jamás portraitista". Ya de
torno a París, una carta a Madame D
- Monnin, nos confirma la independe
y la autenticidad del artista, que no ve
su individualidad a ningún precio: "E
mada señora: Dejemos sin terminar el
trato, le ruego. Por mucho me ha sorp
dido su carta en que Ud. me propone
ducirlo a un sombrero y una "boa",
pensé no contestarle, creyendo que Augu
o M. Groult —a los que yo hablé de e
última idea de Ud. y de la falta absol
de gusto con que yo me sometería a ell
le habrán informado al respecto. ¿Debo
cir a Ud. que lamento haber comenz



Lundi
Mon vieil ami
tu sais bien
que si jamais à vous
je pense tout de
même à eux -
Ah! mon Dieu
comme ma vue
s'en va!
Tout ça me rend
sombre tout de
même et farouche
Il y a huit

Facsímil de una de las cartas de Degas. La inseguridad de la caligrafía corresponde a su declaración. "¡Cómo se va mi vista!"



"La repetición" por Degas.

mi manera, para que luego tenga
rlo transformado a la de usted? De-
eso quizá no fuera muy cortés, y
abargo... Pero, estimada señora, no
continuar esta carta sin decirle que
que Ud. comprenda que me siento
do por lo que ha pasado." Esta carta,
ono enérgico no excluye la debida
a, no debe interpretarse como arro-
de pintor que se halla libre de
os económicos. Las cartas rigidas
and Ruel, siempre tratan de pedidos
pero. Dichas cartas nos evocarían el
tario de Baudelaire, siempre tan
ado por las necesidades económicas.
hay una gran diferencia: los pedidos
udelaire iban dirigidos a su madre;
Degas, a su administrador, a quien
sus obras.
quemos a otro gran poeta: a Mallar-
él supone Marcel Guérin que está
la una carta, sin nombre de destina-
en que Degas (que había compuesto
unos sonetos) afirma que "si pudiera
un invierno en paz, tentaría de hacer
neto al perro que juega con su cola".
carta —deliciosa— desde Tánger
nbre 1889) nos refleja la deslumbrada
sión del artista en una tierra de arte.
epistolario incluye un apéndice:
ques conversations de Degas, notées
aniel Halévy". Son sabrosas en su es-
alidad e indican, a la vez que la dig-
modestia del artista, su desdén por
ero. Ya cuando alguien le previene,
erto pesimismo, que no compre una
hermosa edición de "Las mil y una
s" —que Degas adquiere, pese a su
dísimo precio—; ya en la aguda y sutil
esta que el artista da a una señora
de pretensiones que censura la hu-
d de la vestimenta del mismo; ya
lo no cree "haber llegado" (como le
) porque un cuadro suyo va a ser co-
o en el Museo del Luxemburgo, nos
mos frente a un carácter tan lúcido
independiente. Y estas páginas —epis-
o y conversaciones— nos amplían la
magnífica de su arte, con los refle-
e su fino y agudo espíritu.

Gastón FIGUEIRA

(Especial para EL DIA)



"La Familia M." por Degas.



"La danzarina" por Degas. (Museo de Luxemburgo).

"EL ULTIMO ATAQUE DADO EN TIEMPO DEL Gral. ARTIGAS"

TACUAREMBO - ENERO 22 DE 1820

EN la edición de este Suplemento Dominical de EL DIA correspondiente al 14 de junio de 1964 —número de homenaje al bicentenario del natalicio del Prócer— dimos cuenta de un hallazgo que registraba por primera vez, en forma documental, el lugar donde se desarrollara la sorpresa de Tacuarembó, que cerrara trágicamente nuestro ciclo artiguista.

Hicimos conocer así una correspondencia refrendada por Ildefonso Basualdo, hijo de Blas Basualdo, patriota leal y valeroso, en la cual expresaba que en uno de los límites de los que fueran campos de su finado padre se había realizado "el último ataque dado en tiempo del Gral. Artigas".

Un estudio histórico del Cnel. D. Servando E. Castillos, publicado el 11 de abril ppdo. en el Nº 1682 de este Suplemento, fundamentó el lugar donde, según sus conclusiones, tuvo lugar esa desdichada acción bélica de los ejércitos forjadores de la nacionalidad, fijándolo en territorio de Río Grande del Sur, sobre la margen izquierda del río Tacuarembó, distante 37 kms. al N.-N.O. de Bagé.

Esta posición antagónica con lo que aseveramos oportunamente, nos impulsa a aportar una mayor documentación en apoyo de nuestra tesis.

La abundantísima correspondencia de la época, del conde de Figueira, nos permite seguir paso a paso, en simplificación esquemática, las campañas militares anteriores a la acción de Tacuarembó, tema del cual se ocupara extensamente, en 1956, el historiador D. Ariosto Fernández.

EVENTOS PREVIOS A TACUAREMBO

Comencemos nuestra relación de los sucesos desde el momento en que el 6 de noviembre de 1819, en cumplimiento de la orden real de adoptar preparativos de defensa en toda la frontera del Brasil, ante el rumor de una invasión enemiga, el conde da Figueira decide que las tropas del Tte. Gral. Manoel Marques de Souza y las del brigadier Bento Correa da Camara, conjuntamente con las guerrillas de Bentos Gonçalves y Paulino se incorporaran a los escuadrones de milicias de Río Grande y al de dragones acantonado en Bagé, y una vez reunidos ocuparan las inmediaciones de Itaquatiá y Cuñapirú, la posición más apropiada para comunicarse con el brigadier José De Abreu, y prestarse mutuo socorro, según exigiesen las circunstancias.

A su vez, para no dejar descubierta la frontera de Río Grande, ordena al Cnel. Manuel Xavier de Paiva que se sitúe con su gente en Aceguá, para desde allí, vigilar Yaguarón.

El 13 de diciembre es vencido el brigadier Abreu por fuerzas orientales que habían penetrado por Santa Ana, retirándose en procura del Paso del Rosario. El 16 soporta otro violento ataque. El 22 llega al Cuartel Gral. del Conde da Figueira, en Porto Alegre, un oficial de Abreu con un teniente de artillería artiguista, aprehendido, quienes informan que columnas patriotas bien armadas —en conjunto de 2.500 hombres— se hallaban el día 17 a una legua del Paso del Rosario de Santa María, en el intento de atacar las tropas comandadas por Abreu, reunidas allí con las del brigadier Camara. Dichas fuerzas se retiran el 25 llevándose las reses de las estancias portuguesas vecinas. Dos días después, una división patriota de 800 hombres de caballería es atacada y vencida por las fuerzas combinadas de Camara y Abreu, dejando en el campo 60 muertos y 19 prisioneros, retirándose el resto para unirse con las columnas al mando del Gral. Artigas, que se encontraba en la frontera.

En conocimiento del contraste oriental, el 3 de enero de 1820 el conde da Figueira establece su cuartel general en Cachoeira. El día 10 llega al paso de San Borja, donde se encontraban los brigadieres Bento Correa da Camara y José de Abreu con las tropas a su mando, posición que habían tomado después del resultado favorable del día 27 de diciembre.

En la mañana siguiente, de madrugada, marcha el conde da Figueira con toda su fuerza reunida, unos 1.200 hombres, para el paso de la Armada, en el Ibicuí pequeño. Seis días después, cursa una comunicación al ministro Villanova Portugal desde su cuartel general establecido en la tapera de José Francisco, en la cuchilla de Itaquatiá, participándole los felices resultados obtenidos en los primeros movimientos de las tropas que comandaba, reiterándole que luego de su reunión del día 10 en el paso de San Borja, con la división de Abreu y Bento Correa, el 11 púsose en marcha en dirección a Palomas para, desde ese punto, procurar noticias ciertas de las fuerzas artiguistas, que suponía acampadas en Cuñapirú.

Tres días después —el 14— fue informado que una gran fuerza oriental se hallaba en las estancias de Pamaroti, efectuando requisa de ganado, con el fin de llevarlo para el otro lado del Uruguay. Ese mismo día hizo marchar 200 hombres de milicia y guerrillas, bajo el comando del mayor Eleuterio dos Santos, en dirección al punto indicado, con orden de que posteriormente se reunieran en las puntas de Cuñapirú, para donde pensaba dirigirse.

Teniendo noticias el día 16 de que una fuerza de 200 orientales transportaba haciendas de los establecimientos fronterizos, mandó una partida de milicias de Río Grande a reconocerla y atacarla y teniendo conocimiento a su vez de que otras fuerzas enemigas estaban "vaqueando" a su izquierda, hizo salir otra partida de guerrillas e inmediatamente levantó su campamento, alcanzando a poco más de media legua a la columna artiguista, la cual fue desbandada, dejando en el campo un muerto, tres prisioneros y seis mil reses. La citada partida de la izquierda, a su vez, sufrió la pérdida de 60 muertos y 8 prisioneros, tomándosele una caballada en mal estado, 4.000 reses y algunos armamentos.



Fragmento del "Mappa da Provincia de San Pedro" por el Cnel. José Pedro César, según una carta levantada bajo la dirección del Vizconde de San Leopoldo, Dn. José Feliciano Fernandez Pinheiro, que fuera primer presidente de la Provincia de Río Grande de San Pedro. Con dos espadas cruzadas se señala el escenario geográfico, en territorio nacional, donde se desarrollara la desdichada acción de Tacuarembó. Copia fotográfica de un original perteneciente a la valiosa colección de mapas antiguos del historiador Prof. D. Simon S. Lucuix.

Los prisioneros confesados declararon que Artigas se hallaba acampado en Tacuarembó con 2.500 hombres, y que tenía la intención de extraer todos los ganados que pudiera de la capitanía del conde da Figueira para traspasarlos al lado oriental, por cuyo motivo había convocado a ese vecindario para venir a buscar ganado en las estancias portuguesas.

El 17 de enero marcha da Figueira para Itaquatiá a reunirse con las guerrillas del capitán Anacleto Francisco Liberato y de ahí intentar atacar a Artigas en su propio campamento.

A 25 AÑOS DEL ESTRENO DE LA "TOCCATA" DE TOSSAR

HACE 25 años, el público montevideano que había concurrido al concierto sinfónico que se realizaba bajo dirección de Lamberto Baldi, asistía al estreno absoluto e una obra sinfónica escrita por un compositor hasta enonces desconocido: nos referimos a la *Toccata* — para orquesta — de Héctor Tosar Errecart. Su nombre era prácticamente desconocido fuera de los estrechos círculos familiares y artísticos. Sólo algunas referencias previas, publicadas oportunamente por la prensa, daban cuenta de la ersonalidad del joven Tosar; de sus estudios formales sus primeros ensayos como compositor. Por eso, quizá, ocos sospechaban que esa misma tarde iban a asistir a un streno que habría de señalar nada menos que el surgiiento de una nueva promoción dentro del panorama creavo de la música uruguaya.

*

¿Cuál era el panorama general, y qué rasgos presenaba el escenario cultural en que se producía tal adveimiento trascendente?

Es fácil evocarlo. De aquella poderosa corriente que abía florecido en la década de 1920-30, con caracteres lominantes de "nacionalismo musical", quedaba prácticanente sólo el impulso, que se traducía en hechos creativos ada vez más aislados. Eduardo Fabini (1882-1950) parecía haber cerrado su gran ciclo creador, con *Mañana de Reyes*, estrenada en julio de 1937, por nuestra sinfónica. De Cluzeau Mortet (1888-1957), se tenía fresco el reuerdo de su *Pericón*, juvenil obra pianística que Lamberto Baldi había convertido en vigorosa página sinfónica, dada a conocer en 1938. Vicente Ascone (n. 1897), entonces radicado en Venezuela, había dado como última expresión de su arte, *Nocturno Nativo*, en 1935. Todavía faltaba un año para que, a su regreso del Caribe, nos diese a conocer sus *Acentos de América*. Mientras tanto, Ramón Rodríguez Socas (1890-1958) activaba el próximo estreno de su ópera *Urunday*, que sería presentada en el Solís, el 25 de agosto de 1940.

De los otros grandes compositores pertenecientes a aquella promoción, se tenían pocas noticias. Alfonso Broqua (1876-1946), había sido olvidado desde 1931, año en que la OSSODRE estrenara su *Noche Campera*, enviada desde París, como adhesión a los festejos de nuestro primer Centenario, en 1930. César Cortinas (1892-1918) apenas si había sido evocado sinfónicamente por su *Idilio*. Carlos Giucci (1906-1958) no había presentado aún ninguna obra sinfónica importante; y su prestigio internacional todavía estaba basado en el vigoroso y original *Candombe* para piano, escrito en 1929. Y aun cuando Jaurés Lamarque Pons había cumplido ya sus 23 años de edad en 1940, no se había definido todavía como compositor. En cuanto a los músicos de la generación anterior, sólo se recordaba a Gerardo Grasso, Luis Sambucetti y León Ribeiro; más por los conciertos ofrecidos por la Banda Municipal, que a través de los programas sinfónicos del SODRE. El cuadro creativo de 1940 era, pues, de relativo estancamiento; sobre todo, si se le comparaba con la riqueza, variedad e intensidad de los acontecimientos registrados en los últimos quince años anteriores.

En esas circunstancias llegamos a la fría tarde del 18 de julio de 1940: Concierto sinfónico extraordinario, en ocasión de la efemérides patria que, en aquel año de tanto peligro para las naciones libres (era durante el pavoroso despliegue de las fuerzas nazis, opresoras ya de toda Europa...) concitaba justificado fervor popular. Y en ese concierto, como segunda obra del programa, figuraba el anunciado estreno de la *Toccata* de Héctor Tosar, en el preciso día en que el compositor cumplía sus 17 años de edad.

Veamos rápidamente "entourage" que cupo a la nueva obra: Como precedentes, el Himno Nacional —que esa tarde surgía más vibrante y gallardo que otras veces— y una Sinfonía de Juan Christian Bach. Y como sucesoras, dos obras originales para dos pianos y orquesta, representativas de sendas épocas musicales: el Concierto en Do, de Juan Sebastián Bach y el Concierto de Francis Poulenc. En ambas obras, actuaron como solistas, dos pianistas uruguayos que venían de cosechar legítimos laureles en Europa: Nibya Mariño y Hugo Balzo. (Señalemos, de paso, que fuera de programa debieron ofrecer un colorido trozo de Darius Milhaud: la hoy tan famosa "Brasileira" de la serie *Scaramouche*).

*

En ese marco, la *Toccata* surgió bien. La cuidadosa preparación del maestro Baldi había posibilitado que toda complejidad de escritura se tradujese en claridad y transparencia. Habituados a escuchar obras nacionales en las que, durante casi 20 años, había dominado la nota colorística, la referencia a la temática campesina, o a la sugestión del paisaje abierto, al principio nos sorprendió aquel lenguaje nuevo, que tenía por léxico un sinfonismo recio, hasta entonces poco explorado por los uruguayos. Pero desde los primeros compases, cuando el tema principal, rítmico, alegre y juvenil, se afirmaba en los distintos registros orquestales, sentimos la vibración de un nuevo acento en nuestra música. Ya no quedaban rastros de "estilos", "vidalitas" ni de otros giros característicos de la música popular pampeana. Y sin embargo, sentíamos esa música, también como *nuestra*. Era ahora la ciudad, la capital uruguaya, la que asumía el primer plano, después de haber asomado tímidamente en los vigorosos ritmos de *La Melga de Fabini*, obra realmente "transicional" en la historia de nuestra evolución estilística. La *Toccata* de Tosar hacía explícitos y conscientes esos rasgos urbanos, realizando algo así como una demostración de que el uruguayo puede vestir correctamente a la europea, sin perder por eso su condición de hijo de su patria. Todo eso era nuevo; no tanto por la forma exterior, sino por su espíritu. Pero habían de pasar bastantes años — cuando ya Tosar había explorado otros caminos — para que se comprendiese la trascendencia de aquel ensayo de gran sinfonismo. Ni nosotros, ni aún su joven autor, lo entrevimos quizá en el primer momento. Lo cual no fue obstáculo para que el público, que colmaba la sala del Estudio Auditorio, estallase en una clamorosa ovación, apenas terminara de vibrar el acorde final de la *Toccata*. Tosar fue llamado repetidas veces a escena (pero... ¡qué jovencito es!"... "si es una criatura") ante el asombro de una página tan vigorosa, sonora y bien trabada, hubiese sido realizada por aquel adolescente pálido, tímido, que parecía empeñado en descargar sobre Baldi y los músicos de la orquesta, el mérito de ese indiscutible triunfo...



Con su primera obra sinfónica, Héctor Tosar inauguró una nueva época en la creación musical uruguaya.

*

La crítica fue en general favorable a este acontecimiento; aun cuando sólo fueron contados los que pudieron avizorar su verdadera importancia. El tiempo dio la razón a los más optimistas. Héctor Tosar enriqueció y honró la literatura sinfónica, sinfónico-coral, vocal e instrumental de nuestra patria. En años sucesivos a 1940, dio un *Concertino* para piano y orquesta, una *Sonatina* para piano, numerosos "lieder", la magnífica *Oda a Artigas* (1951), el extraño y austero *Salmo 102*, piezas sinfónicas, coros "a cappella", etcétera. En los EE. UU. de América dio, recientemente, sus *Aves Errantes*, sobre poemas de Rabindranath Tagore. Y el músico que, en tantas otras obras había enfrentado resuelto, los más intrincados problemas de armonía y contrapunto, se limita, en esta curiosísima serie, a una voz que alterna palabras cantadas con recitado, sobre un fondo casi mágico de sonoridades sutiles, aéreas, inexploradas. El señor de la armonía se libera transitoriamente de ella, creando las más delicadas sugestiones, mediante recursos fundamentalmente melódicos y tímbricos. Es un "nuevo Tosar"; que adopta una posición radicalmente distinta a todo cuanto había realizado en años precedentes.

*

Ahora viene de Puerto Rico (en cuyo Conservatorio Musical ejerce la Cátedra de Composición), para dirigir el estreno de su monumental *Te Deum*, escrito hace ya casi cuatro años. Su obra, en general, pertenece ya al repertorio sinfónico de las principales orquestas europeas y americanas. Lo cual no impide que, en el trato personal, este músico de cuarenta y dos años de edad aparezca siempre con el aire humilde, la parquedad y la recogida ternura del joven de aquella tarde de julio de 1940.

*

Con su primera gran obra sinfónica, Tosar inauguró una nueva época en nuestra música. En la suya, el autor de la *Toccata* se mueve en una línea de firme continuidad. Nada puede, pues, temer a la promoción que le ha seguido en el tiempo. Y en los días en que vemos florecer el arte de Jaurés Lamarque Pons ("Según Figari", Concertino" y otras obras trascendentes, definidoras de nuevos aspectos del nacionalismo musical), de Pedro Ipuche Riva, León Biriotti, Ricardo Storm (autor de "El Regreso"), Diego Legrand y otros jóvenes compositores, pertenecientes a tan diversas tendencias y enfoques estilísticos, nada puede empañar la legítima conquista (tan involuntaria) lograda hace un cuarto de siglo, por quien hoy puede ser considerado como el "clásico de la joven generación musical uruguaya".

Roberto LAGARMILLA

(Especial para EL DIA)

LA VERSION DE RAMON DE CACERES

Abandonemos la correspondencia del conde da Figueira e incorporemos a nuestra exposición el conocido relato del Cnel. Ramón de Cáceres.

"Seguimos 400 hombres a las órdenes del comandante Dn. Pedro González hasta el Paso del Rosario de Santa María, allí nos encontramos al mariscal Camara que había reunido los dispersos de Abreu (Comandante Gral. de la Frontera que había sido derrotado en el Ibirapuitá Chico por la vanguardia artiguista a órdenes de Dn. Andrés Latorre) y tenía una fuerza muy superior a la nuestra: estubimos en escaramuzas todo el día, en una de las cuales yo fuí herido levemente y en la noche emprendimos nuestra retirada mas a pie que a caballo, pues no habíamos podido tomar ni un caballo; apezar de habernos internado tanto, porque los portugueses no se descuidaron en retirarnos ese recurso de 1ª necesidad.

"Los Portugueses nos siguieron hasta la Quebrada de Belarmino, nosotros nos incorporamos al Exto. y salió nuestra Vanguardia compuesta de mas de 800 hombres, a buscarlos en aquel lugar. Los enemigos ocultaban la fuerza en la Quebrada y coronaban las alturas con piquetes y guerrillas; nosotros fraccionamos nuestra fuerza, como para atacar la quebrada por tres puntos. Ellos salieron de improviso sobre nuestro centro, lo arrollaron, y en seguida cortaron los otros cuerpos, y los acuchillaron a su antojo. Perdimos mas de 400 hombres esa tarde, y entre ellos los mejores oficiales de Misiones como Ticurey, Lorenzo Artigas, Juan de Dios.

"Artigas no estaba en el Exto. Había regresado al Mataojo, para esperar unos contingentes que venían de Entre Ríos, hacer traer caballadas y Latorre que era el Jefe despues de este combate, se retiró a las puntas de Tacuarembó y Campamos en la Orqueta".

*

A través de la correspondencia del conde da Figueira y del relato de Ramón de Cáceres, el mapa del Cnel. José Pedro César nos va llevando de la mano hasta la frontera uruguaya; hacia el hoy territorio riverense.

Creemos que no existe ninguna duda sobre lo que aseveramos. Si la hubiera, apelaríamos, entre otros, al testimonio del ilustre Barón de Río Branco.

En territorio oriental, el 22 de enero de 1820, se apagaría la antorcha artiguista.

En una próxima nota, nos referiremos al lugar donde las fuerzas leales al Prócer ofrendaron sus vidas por nuestras libertades.

Aníbal BARRIOS PINTOS

(Especial para EL DIA)

BARCELONA Y EL MINOTAURO DEL SIGLO XX

EN el rompeolas, que arranca muy cerca del muelle donde ha atracado el "Athinai", existe un gran anuncio en blanco y negro, que prohibe perentoriamente andar por las rocas; termina con un "Peligro!" Desde luego, en esta veraniega mañana barcelonesa debe haber unos diez mil bañistas y pescadores que desafían el cartelón.

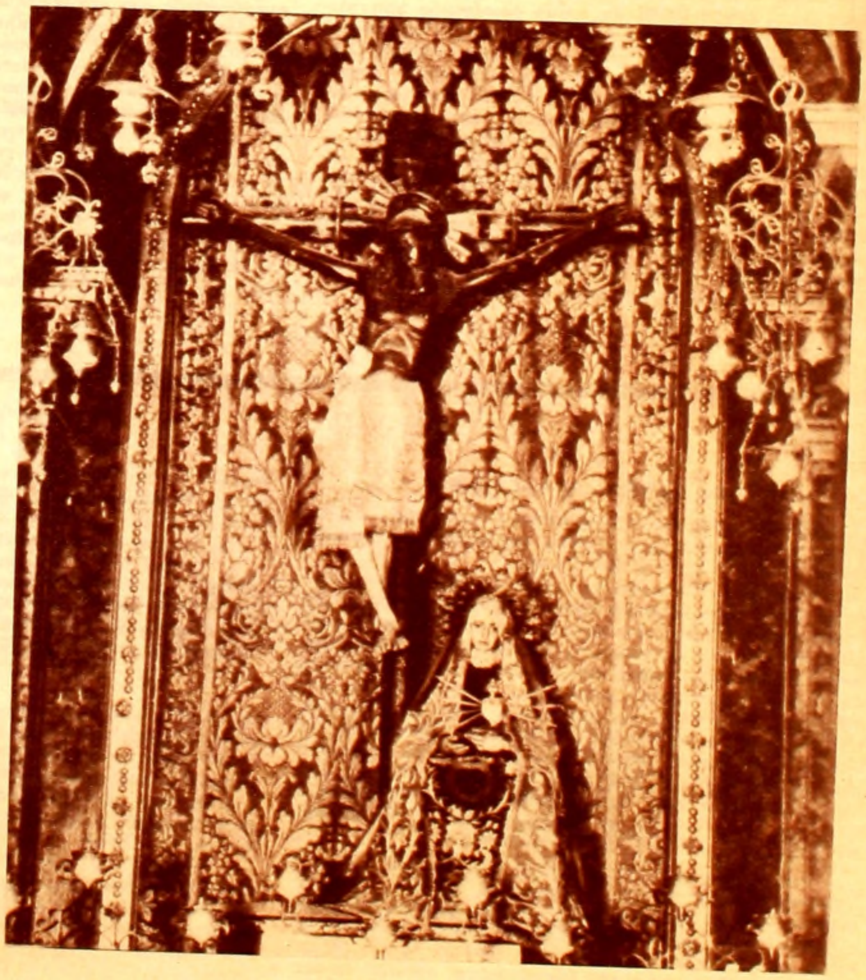
Esta podría ser una imagen de Cataluña y de España, y hasta explicaría esa tremenda pasión que despierta Manolo Benítez, "El Cordobés", que para quienes entienden de tauromaquia dicen que no es un torero, sino un animal que enfrenta a otro en lucha a muerte y, por descontado, sin miedo al peligro. "El Cordobés" es ello y para ser más de nuestro tiempo, para estremecer y fanatizar a los adolescentes usa un barniz de James Dean (hasta en su sombrero cordobés con alas levantadas a los costados como los de Texas) y un aire y un cabello a los Beatles. Y los Beatles, signo de nuestro tiempo barcelonés, van a ocupar la misma arena del ruedo del "Monumental" donde "El Cordobés" o "El Viti" ganan orejas y colas de toros entre aclamaciones que erizan la piel al escucharlas. Todos estarán "a las cinco en punto de la tarde", y acaso Federico García Lorca lo entendiera y sintiera con aquella su dichosa sonrisa; con la magia, el *ángel*, que él poseía, como ahora lo tiene y lo muestra y lo juega en los tendidos Manolo Benítez, circundado por un halo de amor o de suspiros que los disfrazan. Todos los españoles saben que en una tarde cualquiera *"el toro cogerá a Manolo"* y en su brillante traje de luces se entremezclarán las sangres. El primero en saberlo es el propio "Cordobés" y de aquí le brota esa borrachera de coraje y hermosura viriles que son sus corridas. Yo, que estoy escribiendo la novela de mi Minotauro comienzo a entenderlo. Y pueda que este cordobés sea, porque le viene con el agua y la sangre del Mediterráneo, el Minotauro *iracundo* del siglo XX.

Somerset Maugham dice que las Ramblas son la calle más hermosa del mundo (en verdad es un largo y estrecho parque que va cambiando nombres desde la columna con la estatua de Colón, en el puerto, hasta la plaza de Cataluña). Pueda que lo sea, en cabbio a mi no me cabe duda de que es la calle más llena de *gracia*: un muestrario del mundo y sus gentes a quienes los catalanes ponen el sorprendente decorado y la sal de la gracia ática.

Además, en las Ramblas todo puede suceder, o ser el comienzo de todas las cosas. Acaso lo que distinga estas calles de las ciudades del Mediterráneo sea el que tienen *imaginación* latina. Si uno se desborda hacia la izquierda, entre palcos donde se venden plantas y pájaros, y se deja llevar por la calle del Conde del Asalto, se pierde en esas misteriosas callejas del Barrio Chino donde los turistas y algunos que no lo son buscan simples o sombríos pecados bajo la mirada sonriente de los catalanes. Allí es posible



Homilías de San Gregorio. Códice del siglo VIII.



El famoso Cristo de Lepanto

también encontrar la "Bodega Bohemia", donde los números de varietés tienen mucho de ese humor negro que los españoles han llevado por el mundo, y algo de macabro como un cuadro de Gutiérrez Solana o un film Buñuel. Allí, también, es dable encontrar algún minúsculo restaurante, como "El Rincón", en la más estrecha calle Petxina y junto al Mercado de San José, donde en su encalada sala es posible comer excelentemente por un dólar; manera de consolarse de los precios de otros que por un bife de lomo piden 3 dólares, para espanto de latinoamericanos (que andamos muy perdidos entre tantos alemanes, norteamericanos, suecos, italianos y franceses).

Si uno abandona las Ramblas hacia la derecha (y en esto no hay alusión política), se topa de inmediato con el Barrio Gótico, cuya joya es la Catedral, con su célebre Cristo de Lepanto y ese ambiente sombrío de las catedrales góticas; dramática y ritual oscuridad que aquí acentúan las rejas de hierro que cierran los altares y capillas laterales. Un oasis de verdor y frescura se abre en el jardín y la fuente del claustro. Si se llega en un día de fiesta o en víspera de ella, es posible ver bailar en el atrio y en la plaza o en la plaza de San Jaime que está a sus espaldas, las clásicas *sardanas* catalanas, y, si uno quiere, bailarlas pues sólo bastaría con pedir autorización para entrar en las rondas; siempre que sean de las improvisadas pues hay otras formadas por amigos y que toman parte en los concursos regionales. En la plaza de San Jaime, la víspera de la verbena de San Pedro, me tocó la suerte de ver bailar a una agrupación que había ganado varios campeonatos en toda Cataluña. "Bailamos tan seriamente, con tanta gravedad, porque la sardana es un baile pleno de contenido espiritual y no es como los demás donde sólo tratan de divertirse", me contesta el jefe de la agrupación "Las violetas del bosque", en una pausa de la orquesta formada por 15 músicos de la Agrupación Folklórica de Barcelona, entre cuyos instrumentos de larga tradición bucólica priman los de viento. La plaza vuelve a hormiguear rítmicamente mientras las golondrinas rondan a su vez sobre ese cielo de añil deslumbrante que tiene el crepúsculo del anochecer en Barcelona. En el centro de cada ronda, las hay formadas hasta por niños, los danzantes han amontonado carteras, chaquetas, sacos y, desde luego, los zapatos ya que cada bailarín de verdad viene provisto de su par de alpargatas. De improviso, comprendo que caras y cuerpos se mueven con esa elástica gravedad de los helenos de hoy y de aquellos de los frisos del Partenón.

Tener suerte es, también, visitar el Museo de Arte de Cataluña — único en el mundo por la calidad y cantidad de piezas originales del *Irománico*, como tan rico en pintura y escultura medieval — en compañía de Julián Gallego, el eminente escritor y crítico corresponsal de la revista "Goya" en París, donde acaba de doctorarse en la Sorbona. Seguir con su guía esa viviente evolución del arte a través de varios siglos y descubrir las obras maestras (los frescos, las tablas de altares, las cruces de majestad y algún sarcófago castellano del siglo XII donde ya en colorido y dibujo están muchas de las "audacias" de ciertos pintores de hoy) que de otra manera sería necesario meses para descubrir y apreciar en su valor.

Al pie del cerro y del Museo y en este parque de Montjuich, muchos turistas prefieren ver el pueblo español, donde han sido reproducidos edificios que representan todos los estilos de la península y sus regiones; o, con justo motivo, las Fuentes Luminosas, fabuloso ballet acuático interpretado por 2.430 litros por segundo que a veces se proyectan a 50 metros de altura, y que con sus diez filtros de colores con 28 juegos distintos combinados entre sí producen un número infinito de variaciones tonales.

Desde lo alto se divisan, también, las torres de la iglesia de la Sagrada Familia que con sus 107 metros de altura se han convertido en el símbolo de la ciudad. Obra del extraño y singular arquitecto que fue Gaudí, un precursor del surrealismo ya que nació en 1852 y murió a causa de un accidente de tránsito en 1926. Cuando la vi por primera vez, en 1952, escribí que me parecía la iglesia más fea del mundo; luego, los años me han ido enseñando la sugestión de lo a primera vista feo.

Verbena de San Pedro en la casa de verano del pintor Xavier Valls, uno de los más altos valores de la nueva escuela de París, alguien que cree en Vermeer, Morandi y Carrá; que la pintura tiene *ángel* y *espíritu* cuando no se entrega a la *soberbia* que es la moda de nuestro tiempo. Desde los cerros de Horta, recoleta y provinciana, Xavier, Luisa, su mujer, y los amigos de años nos enseñan a comer "cocas" (la torta de ritual en todas sus variantes de almendras y alcayota), y nos dan muestra de una gracia muy fina, a menudo intelectual, pero profundamente española, mientras las fogatas se van apagando en las calles de las laderas. Abajo, Barcelona se apresta a inventar el alba en el canto de nuestra guitarra entremezclado con el chíar de las golondrinas. Sensación de una nueva y extraña fuente luminosa.

Cuando el "Athinai" sale, quiere mi suerte que lo hagamos escoltados por dos centenares de lanchas de pescadores con sus reflectores encendidos.

Abelardo ARIAS

Julio de 1965.

(Especial para EL DIA)



La obra maestra del surrealismo del arquitecto Antonio Gaudí y Cornet; ahora símbolo de Barcelona. Construida entre 1884 y 1926 (todavía inconclusa).



El ábside de la catedral de Barcelona.



Claustro y puerta románica de la catedral de Barcelona.

TAPE NUTRIA

LOS viajeros bajaron en la posta de almuerzo. Caía fuerte el sol, pero el frío — corría el mes de julio — era intensísimo. Entre otros en la diligencia iba el estanciero Polanco y su mujer. Llevaban a su hija única, con salud precaria, a la capital para que la observaran médicos especialistas.

Finalizada la comida de los pasajeros entró al pequeño comedor del rancho el cuarteador, conocido como el Tape Nutria. Su nombre era Eliseo Magallanes. Hombre de corta estatura, piernas en arco. En su rostro, picado impiadosamente por la viruela, lucían dos ojos vivísimos, una dentadura de blanco deslumbrante, y veinte cerdas entre bigote y perilla. Usaba la melena revuelta y larga. A pesar del aire helado sólo vestía una camiseta, una camisa de paño burdo, chiripá de bolsa y calzoncillos largos atados al tobillo. Alpargatas calzadas con espuelas de fierro. En el cinto ajustaba un puñalito. Del cabo de este puñalito colgaba un frasco con el tiento de un reate; y el sombrero, que el tiempo había pintado de siete colores, bailándole en la cabeza, ya requintado, como de compadrito, ya con el ala levantada en la frente, como de varón guapo, ya sobre los ojos, como de gaucho huidizo. Vivía alentado por tres pasiones: una china en el pueblo, el juego en la cancha de pelota, y el frasco que de él no se apartaba, siempre con caña, al que le decía: mi pila de agua bendita.

Entró el Tape y se arrimó al mayoral, que presidía la mesa.

—Patrón, envíteme con un trago de vino. En la cocina hay unas botellas que son de querosén, y yo no soy lámpara...

Esta era maniobra de todos los días, mientras viajaba. Sonrió el mayoral Ibáñez, llenó su vaso y se lo pasó, diciéndole:

—Tape, no te desniveles.

—¡Nunca, patrón!

El hacendado Polanco trazó una mueca de repudio.

—¿Y este sujeto va a seguir cuarteando?

—Sí señor — respondió el mayoral.

—Fue entrar y ya me tapó el tufo de caña; y ahora, con vino encima...

El Tape terció:

—¿Asina es que no le gusta el tufo, señor?

—No me gustan los borrachos, les tengo asco.

—¿Cómo?

—¡Asco! ¡No me hable más!

Y la diligencia siguió cortando el amplio plan del campo. Allí, adelante, la figura del Tape punteando los cuatro lanceros y los tres boleros, prendido a ellos por la cuarta, subía y bajaba en el compás del galope corto. De vez en cuando entonaba un canto.

Y el cielo se fue entoldando. A media tarde se hizo negro, iluminándose de relámpagos, resonando truenos. Empezó a llover. Polanco hizo detener el vehículo. Su hija pasó al interior — iban en el pescante — más abrigado y menos expuesto a la tempestad.

Hubo una parada campo afuera. El Tape desprendió la cuarta y se esfumó en la semisombra de la tarde. Poco después volvió con la tropilla de remuda. Entre él e Ibáñez desprendieron y prendieron. Luego el mayoral subió con el poncho patria duro de lluvia. El Tape montó y arrancó. Chorreaba agua, las ropas le modelaban el cuerpo. Ibáñez dijo a Polanco:

—Vea nomás: el Tape sigue el trabajo. Como él hay muy pocos, don. Los dedos de una mano sobran pa contarlos...

Y la negra noche hizo desaparecer la tierra. Ahora la diligencia avanzaba lentamente en medio de la desolación. Polanco, que seguía en el pescante, a veces arrimaba su boca a la ventanilla y gritaba, vibrando de angustia sus palabras:

—¿Cómo va, mi hija?

Y la voz de ella, temblorosa:

—Voy bien, papá...

Hasta que pararon.

—Estamos sobre el paso del Tala — dijo Ibáñez —. Veremos cómo va el arroyo.

Y bajó. Polanco y los otros pasajeros oyeron hablar a mayoral y cuarteador, invisibles en las sombras. También oyeron el ruido de las aguas desbordadas arrastrando camalotes. Ibáñez volvió.

—No hay paso, casi campo ajuera está el arroyo. Vamos a tener que aguantar aquí, hasta que baje...

Consternados quedaron los viajeros. La lluvia iba calando la diligencia. Ibáñez dijo:

—Sólo nos queda un salto. Del otro lao está el comercio de Borda, allí pasaríamos la noche en seco y con abrigo...

—¿No podrían oírnos gritando, o tirando unos tiros? — preguntó Polanco.

—Queda lejos de la costa, en lo alto de la cuchilla. Pero... el Tape puede traer el bote, yo tengo la llave del candao...

—¿Cómo va traer el bote?

—Por algo le han puesto Nutria... Tiene que pasar a nado.

—Se lo lleva la corriente.

—No será la primera vez que lo hace...

Ibáñez se acercó al cuarteador.

—Tape: ahora estamos todos bajo tu sola voluntá. No te ordeno, ni te pido, ni te digo más nada.

El Tape se concentró un instante.

—Me tan viniendo ganas de tirarme, el agua ta siempre más caliente que el aire... y el frasco lo traigo vacío. Y esa moza que viene enferma...

El silencio que cayó sobre estas palabras llenó de congoja a los viajeros. Siguió:

—Via dir. Demoraré algo. Tengo que llegar a la casa, alvertir, prender un sulqui, o un carro pa llevar la moza. El repecho es largo y empinao... Pero este hombre — señaló a Polanco — me tiene que pagar la caña pa llenar el frasco.

Polanco llevó una mano al cinto. El Tape atajó.

—Aura no. Después, en la casa.

Montó a caballo y se perdió en el monte. Ibáñez dijo:

—Tiene que ir unas cuadras arriba pa azotarse a favor de la corriente...

Y pasaron allí más de una hora, hasta que sintieron venir de la orilla opuesta un grito agudo. Era el Tape. Poco después el golpear de unos remos. En dos viajes del bote pasaron todos.

*

Siguió el tiempo.

A veces se encontraban en el pueblo el mayoral Ibáñez y el estanciero Polanco. Este siempre preguntaba:

—¿Y, cómo anda el Tape?

—Firme en la cuarta.

Polanco le daba unos cuantos pesos para que se los entregara, y le dijera que se los enviaba su hija.

Hasta que un día el mayoral le comunicó:

—El Tape se está muriendo.

—¡Un indio tan duro!

—Por duro es que está pagando la última cuenta. Soles que rajan, heladas que curten...

—Y la caña.

—Vea don Polanco: la caña y su china sostuvieron su vida; y su temple. Muchas veces, en algún invierno crudo, sin poder andar la diligencia, el Tape tuvo que llevar el correo a pata de caballo, pasando caminos y bandiando arroyos que ni los bichos lo harían. Y muchas veces, en alguna balija iba un giro con libras y papeles. Con pasar la línea ya era rico. Nunca faltó un vintén. Por eso le dije aquella vez que los dedos de una mano sobraban pa contar hombres como él...

—Lléveme adonde vive, mayoral Ibáñez.

Y Polanco entró a la piecita del rancho donde yacía el Tape, tendido. Lo miró largamente, sintió apretarse su garganta. Y el mismo dolor y la misma angustia que más de una vez le arrancaron lágrimas de los ojos ante su hija enferma, las hicieron caer frente al indio agonizante.

José MONEGAL

(Especial para EL DIA)

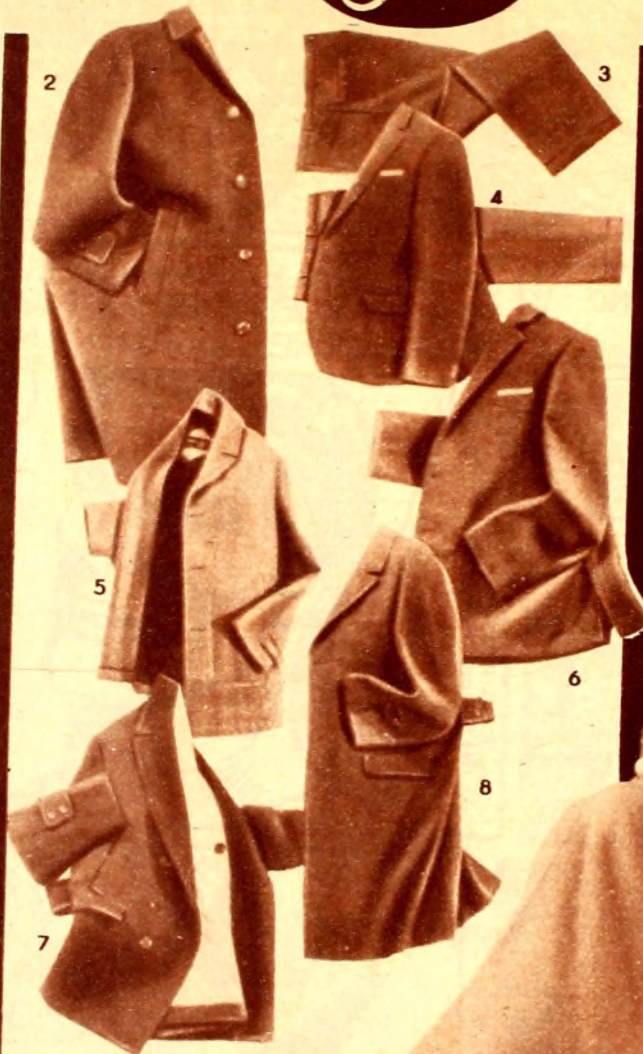


ILUSTRACION DEL AUTOR


EDGAR RICE BURROUGHS'
Tarzan®
YO ENCONTRÉ A VUESTRO BRUJO VIVO EN EL NIDO DE LAS AVES... AHORA DESCANSA ABAJO, EN EL VALLE.
SOMOS LIBRES!
PRONTO LOS HUESOS QUEDARÁN LIMPIOS Y VIVIREMOS EN PAZ NUEVAMENTE.
VEREMOS SI TENÍA RAZÓN CUANDO LES DECÍA QUE EL BRUJO COMANDABA A LAS ÁGUILAS CONTRA VUESTRA VILLA!
PERO AÚN NO ESTAMOS LIBRES DE ELLAS!
Tm. Reg. U. S. Pat. Off.—All rights reserved Copr. 1964 by United Feature Syndicate, Inc.
LA NATURALEZA MANDA QUE CIERTOS ANIMALES LIMPIEN LOS HUESOS DE LOS MUERTOS PARE EVITAR PROPAGACIONES...YO CREO EN LA NATURALEZA...LO QUE UDS. VIVIERON NO FUÉ ALGO NATURAL!
JOHN CELARDO
SOLAMENTE CUANDO LOS PÁJAROS TENGAN HAMBRE, SABREMOS SI HAN VUELTO A LA CARROÑA O ATACARÁN OTRA VEZ LA VILLA!
MIRA, TARZÁN! VUELVEN VOLANDO LENTAMENTE A SUS NIDOS, CON EL ESTÓMAGO LLENO!
NO TENDREMOS LA RESPUESTA HASTA DENTRO DE UNOS DÍAS. PERMANECERÉ AQUÍ HASTA ENTONCES.
MIENTRAS TARZÁN VIGILA, COMIENZA UN DRAMA EN UNA CIUDAD NO MUY LEJANA, DONDE VARIOS HOMBRES A CABALLO SIEMBRAN LA DESTRUCCIÓN Y LA MUERTE!
1754

en **CONFECCIONES FINAS** para

HOMBRES Soler tiene! Soler conviene!





CASA MATRIZ, Av. Agraciada 2302 esq. M. Sosa-TEL. 200961

SUC. CORDON: Av. 18 de Julio 1601 TEL. 40 41 11

SUC. CENTRO: Av. 18 de Julio 958 casi esq. Rio Branco TEL. 9 40 59

SUC. UNION: Av. 8 de Octubre 3790 al 94 - TEL. 5 40 35

SUC. ARTIGAS - Av. José G. Artigas 558 (Las Piedras)

Contamos con talles especiales en nuestro completo surtido de confecciones.



Ultimas Novedades en las Líneas:
CAVANAH'S
BRITISH LOOK
MAC GREGOR
MAC DONALD
CORONET

Casa Soler
SOLER HNOS. S. A.

1 - Ambo "British Look" en casimir Perrots, solapa larga, dos botones, colores marrón y gris $ **799**

2 - Sobretodo en paño Tellbury, corte ingles, mangas raglan, de finisima terminación, colores gris y marrón $ **1200**

3 - Pantalón en franela Vigoret, confección de primera linea, colores gris, marrón y azul marino, al precio de $ **239**

4 - Ambo en casimir pesado Campomar, solapa larga, 2 botones, impecable confección $ **575**

5 - Gaban en paño Tellbury de nuestra linea "Cavanah's", forro capitoneado, colores petroleo y gris $ **728**

6 - Saco Sport confeccionado en paño Tellbury, dos botones, bolsillos con tapa, cortes en los costados $ **730**

7 - Clásico chaquetón marinero, confeccionado en paño de capa peinado, forro capitoneado $ **495**

8 - Sobretodo en abrigado paño peinado, manga raglan, corte derecho, con detalle de martingala $ **399**